ترجمان

إريك هوبزباوم

أزمنة متصدعة

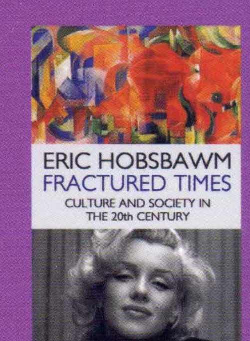
الثقافة والمجتمع في القرن العشرين

ترجمة: سهام عبد السلام



المركز العربي للأبحاث و دراسة السياسات
Arab Center for Research & Policy Studies

هذا الكتاب



يتناول هذا الكتاب ما حدث لفن المجتمع البرجوازي وثقافته بعد أن تلاشى ذلك المجتمع إلى غير رجعة مع الجيل الذي تلا عام 1914. ويتحدث عن جانب واحد من موجة التغير الزلزالية الشاملة التي عاشتها البشرية منذ العصور الوسطى وانتهت فجأة في خمسينيات القرن العشرين بالنسبة إلى ثمانين في المئة من العالم، وعن ستينيات القرن العشرين حين رأى باقي البشر أن القواعد والأعراف التي حكمت العلاقات الإنسانية قد أصابها البلى. إنه كتاب يحكي عن عصر من عصور التاريخ فقد ملامحه، وتطلع في السنوات الأولى من الألفية الجديدة إلى مستقبل غير معروف، بلا إرشادات وبلا خريطة هادية، وقد انتابه قدر من الحيرة المشوبة بالاضطراب. وحيث إن هوبزباوم - بوصفه مؤرخًا - قد كتب بين الحين والآخر عن التشابك الغريب بين الحقيقة التاريخية والفن؛ فقد طلب منه منظمو مهرجان سالزبورغ السنوي في أواخر القرن الماضي أن يتحدث عنه فكانت سلسلة محاضرات تشكل بداية الكتاب الذي بين أيدينا، والذي كتبه بين عامي 1964 و2012.

المؤلف

إريك جون إرنست هوبزباوم Eric John Ernest Hobsbawm (1917-2012): مؤرخ ماركسي بريطاني لصعود الرأسمالية الصناعية والاشتراكية والقومية. وُلد في مصر وأمضى طفولته وشبابه ما بين فيينا وبرلين، ثم انتقل إلى لندن بعد وفاة والديه وصعود هتلر. أهم أعماله هي ثلاثيته المشهورة التي تتحدث عما سماه **ذلك القرن التاسع عشر الطويل** (*Long 19th century*)، وهي تضم: **عصر الثورة: أوروبا 1789-1848** (*The Age of Revolution: Europe 1789-1848*)، **عصر رأس المال 1848-1875** (*The Age of Capital: 1848-1875*)، **وعصر الإمبراطورية 1875-1914** (*The Age of Empire: 1875-1914*). ثم اضاف إليها لاحقًا كتابه الشهير: **عصر التطرفات** (*The Age of Extremes*).

المترجمة

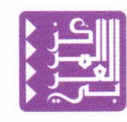
سهام عبد السلام محمد طبيبة ومترجمة وباحثة أنثروبولوجية وناقدة سينمائية مصرية. من أهم أعمالها المترجمة: **الأدب والنسوية** (2003)، **صور ما بعد الكولونيالية** (2008)، **أس الشرور: عرض للتعصب والأصولية واختلال موازين القوى بين الجنسين** (2011)، **أنثروبولوجيا الطعام والجسد: النوع والمعنى والقوة** (2012).

فلسفة وعلم نفس
اقتصاد وتنمية
لسانيات
آداب وفنون
تاريخ
علم اجتماع وأنثروبولوجيا
أديان ودراسات إسلامية
علوم سياسية وعلاقات دولية

السعر: 16 دولارًا

ISBN 978-614-445-055-0





المركز العربي للأبحاث و دراسة السياسات
Arab Center for Research & Policy Studies

أزمنة متصدعة

الثقافة والمجتمع في القرن العشرين

هذه السلسلة

في سياق الرسالة الفكرية التي يضطلع بها «المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات»، وفي إطار نشاطه العلمي والبحثي، تُعنى «سلسلة ترجمان» بتعريف قادة الرأي والنخب التربوية والسياسية والاقتصادية العربية إلى الإنتاج الفكري الجديد والمهم خارج العالم العربي، من طريق الترجمة الأمينة الموثوقة المأذونة، للأعمال والمؤلفات الأجنبية الجديدة أو ذات القيمة المتجددة في مجالات الدراسات الإنسانية والاجتماعية عامة، وفي العلوم الاقتصادية والاجتماعية والإدارية والسياسية والثقافية بصورة خاصة.

وتستأنس «سلسلة ترجمان» وتسترشد بآراء نخبة من المفكرين والأكاديميين من مختلف البلدان العربية، لاقتراح الأعمال الجديرة بالترجمة، ومناقشة الإشكالات التي يواجهها الدارسون والباحثون والطلبة الجامعيون العرب كالافتقار إلى النتاج العلمي والثقافي للمؤلفين والمفكرين الأجانب، وشيوع الترجمات المشوَّهة أو المتدنية المستوى.

وتسعى هذه السلسلة، من خلال الترجمة عن مختلف اللغات الأجنبية، إلى المساهمة في تعزيز برامج «المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات» الرامية إلى إذكاء روح البحث والاستقصاء والنقد، وتطوير الأدوات والمفاهيم وآليات التراكم المعرفي، والتأثير في الحيز العام، لتواصل أداء رسالتها في خدمة النهوض الفكري، والتعليم الجامعي والأكاديمي، والثقافة العربية بصورة عامة.

أزمنة متصدعة

الثقافة والمجتمع في القرن العشرين

إريك هوبزباوم

ترجمة

سهام عبد السلام

مراجعة

سارة عناني

رامي سلوم



الفهرسة في أثناء النشر - إعداد المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات
هوبزباوم، إريك، 1917-2012

أزمنة متصدعة: الثقافة والمجتمع في القرن العشرين/ إريك هوبزباوم؛ ترجمة سهام عبد السلام؛ مراجعة سارة عناني، رامي سلوم.

560 ص.؛ 24 سم. - (سلسلة ترجمان)

يشتمل على ببليوغرافية (ص. 529-537) وفهرس عام.

ISBN 978-614-445-055-0

1. الحضارة الحديثة - القرن 20. 2. الحضارة الحديثة - القرن 19. 3. الأحوال الاجتماعية - القرن 20. 4. الأحوال الاجتماعية - القرن 19. 5. الفن والمجتمع - تاريخ - القرن 20. 6. الفن والمجتمع - تاريخ - القرن 19. أ. عبد السلام، سهام. ب. عناني، سارة. ج. سلوم، رامي. د. العنوان. هـ. السلسلة.

306.090904

هذه ترجمة مأذون بها حصريًا من الناشر لكتاب

Fractured Times

by Eric Hobsbawm

الناشر



شارع رقم: 826 - منطقة 66
المنطقة الدبلوماسية - الدفنة، ص. ب: 10277 - الدوحة - قطر
هاتف: 44199777 - 00974 فاكس: 44831651 - 00974

جادة الجنرال فؤاد شهاب - شارع سليم تقلا - بناية الصيفي 174
ص. ب: 4965 - 11 - رياض الصلح - بيروت 2180 1107 - لبنان
هاتف: 8 - 1 991837 - 00961 فاكس: 1991839 - 00961
البريد الإلكتروني: beirutoffice@dohainstitute.org
الموقع الإلكتروني: www.dohainstitute.org

الطبعة الأولى
بيروت، أيلول/ سبتمبر 2015

المحتويات

شكر وعرفان

أود التعبير عن امتناني لمهرجان سالزبورغ(*)، وبخاصة لرئيسته السيدة هيلغا رابل - ستادلر (Helga Rabl-Stadler)، وللأستاذ هاينريش فيشر (Heinrich Fischer) بجامعة سالزبورغ، ولمجلة لندن ريفيو أوف بوكس (*London Review of Books*) حيث ظهر العديد من فصول هذا الكتاب للمرة الأولى، ولروزاليند كيلي (Rosalind Kelly)، ولوسي داو (Lucy Dow) وزوي ساذرلاند (Zoe Sutherland)، اللاتي ساعدن في البحث والتحرير، ولكريستين شاتلوورث (Christine Shuttleworth) لترجماتها الممتازة. كما أعتذر إلى مارلين عن تركيزي الشديد على العمل في هذا الكتاب بأكثر مما كان ينبغي لي فعله.

(*) مهرجان سالزبورغ (Salzburg Festival): مهرجان سنوي شهير للموسيقى والدراما أنشئ في عام 1920. يقام في الصيف لمدة خمسة أسابيع بدءًا من أواخر شهر تموز/ يوليو في بلدة سالزبورغ النمساوية، وهي مسقط رأس الموسيقار العالمي فولفغانغ أماديوس موتسارت [المترجمة].

مقدمة المترجمة

استمتعت أيما استمتاع بترجمة كتاب أزمنة متصدعة للمؤرخ البريطاني إريك هوبزباوم، وأحب أن أشرك القراء في تجربتي مع هذا الكتاب. سأبدأ بفقرة عن بعض ما واجهني في عملية الترجمة والتحرير، أوضح فيها أسباب اختياراتي بما يساعد القراء في الاقتراب من هذه الخبرة وفي الاستمتاع بقراءة الكتاب، ثم أثني بمقال أقدم فيه الكتاب بصورة توضح مدى تماسكه الفكري، مع بعض المداخلات مني أو من أصحاب كتابات سابقة لمن عرضوا الكتاب.

وأبدأ ببعض المصطلحات الإشكالية. وهي إشكالية لأن المفاهيم التي تعبر عنها تجمع بين جِدَّتها على الثقافة العربية، إذ لم يسبق للعرب أن اختاروا مصطلحات راسخة دالّة عليها، وشيوع ترجمات خاطئة لها. أهم المصطلحات الإشكالية التي قابلتني مصطلح gender الذي يحيل إلى الرؤية والتشكيل الاجتماعيين للبشر من حيث هم وهن رجال أو نساء، مقابل مصطلح جنس الذي يركز على التركيب البيولوجي للناس من ذكور أو إناث. مشكلة هذا المصطلح عدم وجود مصطلح مرادف له بالعربية، فيلجأ بعض المترجمين والمترجمات إلى آلية التفسير بحسب السياق، بمعنى ترجمة gender rights بعبارة «حقوق النساء والرجال»، وgender balance بعبارة «تعادل موازين القوة بين الرجال والنساء». وأفضّل شخصيًّا هذه الآلية لأنها هي التي تنقل المعنى الدقيق للمصطلح في مختلف سياقاته. لكن بعضهم اجتهد في صك مصطلحات مرادفة، منها «النوع الاجتماعي»، وهو أقرب إلى المعنى الدقيق، ومنها «جنوسة»، وهو اصطلاح يراه بعض المترجمين والمترجمات غير دقيق وغير دالّ على المعنى، وأنا منهم. حللت هذه الإشكالية باستخدام مصطلح «النوع

الاجتماعي» في العناوين، مع إردافه للمرة الأولى بمصطلح جنوسة بعد شرطة مائلة ليكون متاحًا لمن يألفونه، مع استخدام آلية التفسير في السياق كلما استدعى الأمر. أما مصطلح impressionism فهو دالّ على مدرسة فنية نشأت في أوروبا في القرن التاسع عشر، فهي بالتالي لم تكن مطروحة على وعي من وضعوا المعاجم العربية. وهي ثانيًا تُرجمت ترجمة حرفية بمصطلح غير دال تمامًا على معناها، هو «الانطباعية». ولما كان اسم هذه المدرسة الفنية دالًّا على اهتمام أصحابها بتأثير مختلف زوايا الضوء والظل على ما يصورون من مشاهد، فأنا أفضل ترجمتها بمصطلح «التأثيرية». ومصطلح organic intellectual الذي صكه المفكر الإيطالي غرامشي وُضعت له ترجمة حرفية بالعربية هي «المثقف العضوي»، وشاعت حتى صارت هي الترجمة المعتمدة له، على الرغم من عدم دلالتها إطلاقًا على معنى المصطلح. المعنى المقصود لدى غرامشي هو المثقف المنتمي إلى الطبقة الكادحة، وهو المصطلح الذي أستخدمه. ثم نجد مصطلح Anarchism الذي شاعت ترجمته بلفظ «الفوضوية»، بينما هو لا يعني الفوضى، إنما يعني التنظيم السياسي اللاسلطوي، بمعنى أن تكون السلطة فيه أفقية تشاركية لا هرمية تسلطية. ومن حسن الحظ أن بعض المترجمين العرب وجدوا له مرادفًا مقبولًا باللغة العربية، هو «اللاسلطوية»، وهو المرادف الذي أستخدمه لدلالته بدقة على المعنى. ودأبي في جميع المصطلحات الإشكالية أن أكتب المصطلح الذي أختاره بالعربية، ثم أردفه للمرة الأولى لوروده في النص فحسب بالمصطلح الإشكالي بالعربية، لكي يعرف من يألفونه بوجود اختيارات أخرى.

وقد أضفتُ إلى النص ثبتين: واحد بالمفاهيم، والآخر بالأعلام(*). ولم أورد جميع ما ورد في النص من مفاهيم أو أعلام، إذ لو فعلت لفاق حجم الثبتين حجم الكتاب نفسه، فحجمهما يكاد يساوي نصف حجم الكتاب المترجم بالفعل، فما بالكم لو زاد عن ذلك؟ وقد ضم ثبت المفاهيم 112 مدخلًا، من أصل 139 مدخلًا وردت في الكتاب، وضم ثبت الأعلام 227 مدخلًا من

(*) قامت هيئة التحرير في وحدة ترجمان باختصار ثبتي المصطلحات والأعلام، وذلك لضرورات فنية إخراجية مع الحرص قدر الإمكان على عمل المترجمة.

أصل 540 وردت في الكتاب. كنت انتقائية إذاً في اختيار المداخل التي أتناولها بالشرح الموجز في الثبتين. لم يكن معيار اختياري أهمية العَلَم أو المفهوم أو شهرتهما عمومًا، بقدر ما كان مدى خدمتهما قراء هذا النص خصوصًا. لم أنتقِ المفاهيم الشهيرة مثل: الاشتراكية، والرأسمالية، والشيوعية وما إلى ذلك، ولا الأعلام المشهورين مثل ريغان أو كينيدي أو فان غوخ مثلًا، لم أنتقِ كذلك المفاهيم أو الأعلام التي شرحها النص، أو التي استطعت أن أضيف وصفًا لها في حالة سماح السياق بذلك، مثل «الشاعر الإنكليزي س»، أو «السياسي الاشتراكي ص» مثلًا. كان مرشدي في اختيار المداخل أن يكون النص لم يفسرها. لكن القراء سيجدون مداخل تناقض هذه المعايير أحيانًا، مثل مداخل عن العلمين هنريك إبسن، وفريدريك إنغلز، ومن شابههما من مشاهير الأعلام. كما سيجدون مفاهيم شهيرة مثل التعبيرية، أو العقلانية. سبب هذا أن جزءًا من العمل تم وسلمت مسوّداته بالفعل في وقت مبكر، ومعها ملاحقه، فهذا جهد تم في مرحلة مبكرة من العمل، ولم أنتبه إلى ضرورة الانتقاء إلا مع تقدمي في فصول النص الإنكليزي وإدراكي ضخامة حجم الملاحق، لو أني أوردت جميع المداخل. لكن هذا لم يكن يعني أن أهدر ما أتممته بالفعل، وهذا هو سبب هذا التناقض الظاهري. ولقد بذلت في إعداد الثبتين جهدًا يكاد يضاهي جهد ترجمة الكتاب، إذ لزمهما البحث عن المادة، وكنت أستعين بشبكة الإنترنت، ونادرًا ما خذلتني. يلي ذلك قراءة المادة واستيعابها، ثم تلخيصها وترجمتها (إذ إن معظم ما حصلت عليه كان باللغة الإنكليزية، بل وكان أحيانًا بالألمانية أو الإيطالية، وكنت أستعين بالإنترنت لترجمة أي نصوص بلغات غير الإنكليزية، لكني كنت أطلب ترجمتها إلى الإنكليزية وليس إلى العربية، لأن الترجمة الإلكترونية إلى العربية تنتج نصوصًا غريبة ولا معنى لها في معظم الأحيان)، ومن ثم التحرير النهائي للفقرات. أتمنى أن تكون هذه الملاحق ذات فائدة للقراء، لكني أنصحهم أيضًا أن يكونوا انتقائيين، فلا يتوقفوا عن القراءة للرجوع إلى الملاحق إلا في حال لم تكن لديهم المعلومات التي تجعلهم يواصلون القراءة من دون احتياج إلى عون من شرح خارجي. ولمن أراد التعرف إلى لمحات عن المفاهيم والأعلام أن يطالع الملحق بعد انتهائه من الكتاب.

عن الكتاب: تاريخ ما أهمله التاريخ

مداخلات

بعد أن ترجمت كتاب أزمنة متصدعة للمؤرخ إريك هوبزباوم، أعدت قراءته قراءة متمعنة بغرض تقديم عرض نقدي له في هذه المقدمة، ثم بحثت على شبكة الإنترنت عن عروض سابقة له، فوجدت أنه ما إن صدر الكتاب بعد قليل من وفاة مؤلفه المؤرخ العظيم إريك هوبزباوم حتى تلقفته الأيدي، وأوسعته عقول القراء والباحثين وعارضي الكتب فحصًا وتمحيصًا، بدءًا من الغلاف وحتى أدق تفاصيل فصوله. يلاحظ أحد عارضي الكتاب أن غلافه يحمل صورة لملكة الإغراء مارلين مونرو، ويتساءل: لماذا لم يحمل صورة مارغريت تاتشر وكان أجدر به أن يحملها[1]؟ والحق إن اقتراح العارض وجيه بقدر وجاهة اختيار ناشر الكتاب لصورة مارلين مونرو. فسياسة مارغريت تاتشر التي فتحت الباب على اتساعه لاقتصاد السوق، الذي لا يقيده تدخل الدولة، قوّضت الكثير من معالم الحياة الاقتصادية والاجتماعية البريطانية كما عرفها البريطانيون في مطلع القرن العشرين في ظل دولة الرعاية الاجتماعية. لكن صورة مارلين مونرو تحيل إلى ثقافة الأفلام السينمائية الهادفة إلى التسلية التي حلت محل الثقافة البرجوازية الرفيعة. كما تشير إلى تطور تقني أدى إلى انحدار فن تصوير اللوحات، ألا وهو التصوير الفوتوغرافي (فالصورة الموجودة على الغلاف صورة فوتوغرافية)، كما تشير إلى أحد أشهر أعمال الفن الطليعي الذي عمل على تقويض الفنون التشكيلية الرفيعة، وهي لوحة آندي وارهول المنفذة بتقنية السيلك سكرين كتكرار لصورة مارلين مونرو. وكل هذه المرجعيات سترد داخل كتاب أزمنة متصدعة في مواضع متفرقة؛ ما يجعل صورة مارلين مونرو ذات دلالة على أهم أفكار الكتاب.

وإذا كنا نقول في بلادنا إن «الكتاب يُقرأ من عنوانه»، فهذا القول يصدق

---

(1) Gerald Isaaman, «Book Review: Fractured Times: Culture and Society in the 20th Century, by Eric Hobsbawm,» *Camden Review* (18 April 2013), <http://www.camdenreview.com/node/780907>.

على كتاب هوبزباوم الذي بين أيدينا، لأنه يجيد اختيار عناوينه عمومًا. فعناوين أجزاء رباعيته التي أرّخ فيها للعصر الحديث منذ الثورة الفرنسية حتى انهيار الاتحاد السوفياتي، تلخص كل عصر في عبارة موجزة دالة: عصر الثورة، عصر رأس المال، عصر الإمبراطورية وعصر التطرفات[2]. ولا يشذ عنوان كتاب أزمنة متصدعة عن هذه القاعدة، فهو يشير إلى عالم تهاجمه تناقضات العولمة، عالم مشغول بالوعي بأزمة الهوية. فهوبزباوم يقول في استهلال هذا الكتاب إن الناس يعيشون في عصر «فقد ملامحه، وتطلع في السنوات الأولى من الألفية الجديدة إلى مستقبل غير معروف، بلا إرشادات وبلا خريطة هادية. وقد انتابه قدر من الحيرة المشوبة بالاضطراب». فالكتاب، كما يتضح من عنوانه، يتناول أساسًا فشل عالم يتصدع. وهو - كما يراه أحد المعلقين - مرثية لفشل القوة، والفن، والحداثة[3]. فالقرن العشرون زمن تصدعت فيه الهياكل الثقافية التي أرسيت دعائمها في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في المجتمع البرجوازي في أوروبا. فازدياد معدلات التعليم جعل الثقافة في متناول جمهور أوسع؛ فتحولت إلى ناتج استهلاكي. يتناول كتاب أزمنة متصدعة ما حدث لفن المجتمع البرجوازي وثقافته، بعد أن تلاشى ذلك المجتمع إلى غير رجعة مع الجيل الذي تلا عام 1914، لأن الحضارة البرجوازية الأوروبية لم تتعافَ قط من الحرب العالمية الأولى. فهذا الكتاب تقرير عن أسباب انهيار الثقافة البرجوازية الرفيعة للقرن التاسع عشر، وفحص لما بقي من أطلالها في القرن العشرين.

لا يشبه هذا الكتاب كتب هوبزباوم السابقة، في أنه ليس بحثًا تاريخيًا واحدًا مترابطًا، بل هو تجميع لكتابات سابقة متفرقة، ومحاضرات عامة كتبت بدءًا من ستينيات القرن العشرين فما بعدها، أي من عام 1964 حتى 2012، معظمها سبق نشره، والقليل لم ينشر من قبل باللغة الإنكليزية مثل دور المثقفين، وعرض مسرحية الأيام الأخيرة للجنس البشري لكارل كراوس، أو

(2) Roger Morgan, «Fragmentation of a Framework,» *Times Higher Education* (THE) (11 April 2013),<http://www.timeshighereducation.co.uk/books/fractured-times-culture-and-society-in-the-20th-century-by-eric-hobsbawm/2003027.article>.

(3) Alex Massie, «Fractured Times: Culture and Society in the 20th Century by Eric Hobsbawm: Review,» *The Daily Telegraph*, 27/3/2013.

لم ينشر بعد مثل المقالات التي تناولت الفن الجديد (Art Nouveau)، والإرث الثقافي والفني، ومصير الدين الشعبي. يرى بعض المراجعين أن هذا النسق في تكوين الكتاب يظلم مؤرخًا موهوبًا؛ لأنه يجمع أشتاتًا من المقالات، وعروض الكتب، والمحاضرات كيفما اتفق عن موضوعات متنوعة لا يربطها رابط، تشمل مهرجانات الموسيقى، والعلماء اليساريين، والحركة الطليعية الفنية، وتاريخ اليهود، ورعاة البقر ومعلومات عن إعادة الإحياء الديني، ودور المثقفين والعلماء في المجتمع الحديث، وغير ذلك[4]. ويرى بعضهم أن هوبزباوم لم يتمكن من تكوين نسيج متين متماسك من مادة كتابه، لكنهم يرون أن مادة الكتاب تفتح العين على حقائق لم ينتبه إليها أحد من قبل، وتثير التفكير[5]. لكن بعضهم الآخر يجد خطأً يجمع كل هذه الكتابات، ألا وهو الإشارة إلى اختفاء الثقافة الأوروبية البرجوازية الرفيعة في القرن العشرين[6]. وحيث إن الكتاب يثير تساؤلات في ذهن قارئه، فهذه نقطة تحسب لهوبزباوم، فالمؤرخ الذي يؤدي عمله بشكل روتيني يعلم قراءه، أما المؤرخ الماهر صاحب العقلية الثاقبة فيثير تساؤلات في ذهن قارئه[7].

يرى بعض مراجعي الكتاب أن من العواقب السلبية لهذا النوع من الكتب المكون من مجموعة كتابات سابقة، وجود تداخل بين بعض المقالات وتكرار للمعلومات. فمثلًا، الآراء التي وردت في بعض المقالات كانت تحتاج إلى

---

(4) المصدر نفسه، وNoel Malcolm, «Fractured Times by Eric Hobsbawm: Review,» *The Sunday Telegraph* (25 March 2013), <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/non_fictionreviews/9946352/Fractured-Times-by-Eric-Hobsbawm-review.html>.

(5) Isaaman, «Book Review: Fractured Times: Culture and Society in the 20th Century, by Eric Hobsbawm».

(6) John Gray, «Evasion Tactics - Fractured Times: Culture and Society in the 20th Century, by Eric Hobsawm,» *Literary Review* (March 2013).

(7) Ramachandra Guha, «The Man Who Knew Almost Everything: Review of Fractured Times by Hobsbawm,» *The Nation* (2 December 2013), <http://www.thenation.com/article/177135/man-who-knew-almost-everything#>.

ونشر أيضًا على موقع الإنترنت: <http://www.thenation.com/article/177135/man-who-knew-almost-everything?page=0,3>.

وأعيد نشره على موقع: South Asia Citizen Web, <http://www.sacw.net/article6330.html>.

مراجعة في ضوء معطيات الحاضر، مثل المقال الذي يتناول قدرة رجال تصميم الأزياء على التنبؤ بشكل ما سيأتي في المستقبل أكثر من غيرهم من المحللين، إذ يرى أحد المراجعين أن هذا أمر عفّاه الزمن الآن، ولم يعد في مقدور مصممي الأزياء التنبؤ بما سيأتي في مجالهم[8]. ومن أمثلة التكرار الفصلان السادس والسابع اللذان تكرر فيهما ذكر غياب اليهود عن الإسهام في تاريخ العالم قبل القرن الثامن عشر، اللهمّ إلا بوصفهم منشئي ديانة التوحيد التي ألهمت المسيحيين والمسلمين. ويكرر هوبزباوم مثال الدور التحريري الذي أدته رواية شيلر في بارنو لكارل إميل فرانزوس في الفصلين السادس والثامن بحذافيره. ويكرر ذكر تفاصيل تراث «الحضارة البرجوازية» نفسها من البنايات العامة التي أنشئت في منتصف القرن والمحيطة بالقسم المركزي لفيينا الذي يرجع إلى القرون الوسطى وعصر الإمبريالية في الاستهلال وفي الفصل الثامن.

بنية متماسكة لأزمنة متصدعة: نظرة عامة

وبعد هذه المداخلات الموجزة مع بعض مراجعي كتاب أزمنة متصدعة، أحب أن أقدمه إلى القراء، مع عودة إلى قليل من المداخلات مع مراجعي الكتاب من حين إلى آخر. أرى أن للكتاب بنية متماسكة على الرغم من أنه يتكون من شذرات متفرقة من المقالات والمحاضرات. فكرت طويلًا في مدخل لهذا الكتاب يوضح بنيته، ووجدت أن أفضل المداخل الذي يساعد على توضيح ترابط هذه الشذرات، هو المدخل السينمائي. فبنية الفيلم السينمائي مركبة من لقطات متفرقة، تجمع بتقنيات التوليف لتكون عملًا مترابطًا. رأيت الكتاب يبدأ بقسم أول مكون من لقطة قريبة مكبرة على موضوع واحد تفحصه من جميع جوانبه، هو أزمة الفنون في القرن العشرين الدالة على انهيار المجتمع البرجوازي في القرن التاسع عشر، لينتقل منها إلى قسم ثانٍ مكون من لقطة عامة تظهر فيها جميع عناصر سياق هذه الأزمة، ويتنقل الكاتب بينها في حركة بانورامية يتوقف أثناءها قليلًا عند كل عنصر من هذه العناصر. يلي ذلك قسم

(8) Nick Cohen, «Fractured Times: Culture and Society in the 20th Century by Eric Hobsbawm: Review,» *The Observer* (31 March 2013).

مكون من عدة قطعات على مواقع مختلفة، في كل منها مشهد يبين كيف أمكن القرن العشرين أن يواجه انهيار المجتمع البرجوازي التقليدي والقيم التي حافظت على تماسكه، ليختم عمله بقسم رابع، هو عجالة عما حل محل الفنون المهزومة، يصوغها في لقطة عامة تستعرض فنون الجماهير، وينهيها بلقطة منقضة (زوم إن) على موضوع واحد ينتقيه من داخل اللقطة العامة، ألا وهو أسطورة رعاة البقر الأميركيين. ومن الجدير بالذكر أن هوبزباوم أهمل عرض هذا القسم في الاستهلال الذي كتبه بنفسه لكتابه. وربما حدث هذا من باب السهو، فلا أجد سببًا آخر لإغفال المؤلف الإشارة إلى القسم الأخير من كتابه.

اسمحوا الآن بعد هذه العجالة التي قدمت ملخصًا لتتابع أحداث الكتاب، أن أقدم لكم ملخصًا وافيًا له، لا يغني عن قراءته بكل ما فيه من تفاصيل ممتعة، لكنه يرسم صورة عامة لهيكله. في القسم الأول من الكتاب إذاً لقطة قريبة مكبرة لأزمة الفنون في القرن العشرين، وهي أزمة تمس الثقافة الكلاسيكية الغربية الرفيعة التي صنعها برجوازيو القرن التاسع عشر لبرجوازيي القرن التاسع عشر. أشار هوبزباوم دائمًا إلى الفنون في رباعيته عن القرنين التاسع عشر والثامن عشر. لكن كتاب أزمنة متصدعة يركز على التاريخ الثقافي لأوروبا، وليس التاريخ الاقتصادي ولا الاجتماعي ولا السياسي لها[9]. فهو يقدم تاريخ ما أهمله التاريخ، أي يقدم موضوعه من خلال الفن، والعلوم، والآداب، لا من خلال التاريخ السياسي والمواقع الحربية بين الحكام. ولا عجب في اهتمام هوبزباوم بالفنون، وهو الذي قال في سيرته الذاتية التي كتبها بعنوان أزمنة مثيرة للاهتمام (2002) إن ماركسيته نبعت من محاولته لفهم الفنون وليس أنماط الإنتاج، أو بعبارة ماركسية، كيف يرتبط البناء الفوقي (الفن هنا) بالبناء التحتي (نمط الإنتاج)[10].

(9) Harry Cross, «Modern History Book Review: Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century,» *The Bubble* (3 August 2013), <http://www.thebubble.org.uk/history/modern-history-book-review-fractured-times-culture-and-society-in-the-twentieth-century>.

(10) Jonathan Derbyshire, «Reviewed: Fractured Times - Culture and Society in the Twentieth Century by Eric Hobsbawm: Looking for Eric,» *New Statesman* (9 April 2013), <http://www.newstatesman.com/culture/2013/04/reviewed-fractured-times-culture-and-society-twentieth-century-eric-hobsbawm>.

أزمة الفنون: نظرة فاحصة

يرينا الكاتب في هذا القسم أن أول أسباب هذه الأزمة اعتماد الفنون على الثورة التكنولوجية، وهو أمر فريد من نوعه تاريخيًّا. وإذا كان بعض الفنون قد صمد وحافظ على موقعه بعد دخول تكنولوجيات معينة، مثل الطباعة في حالة الكتب، فإن هذا الصمود لا ينطبق على جميع الفنون. فالكتاب المطبوع حافظ على موقعه لأنه أسهل وأكثر عملية في القراءة، ولأن الوسيط الورقي أكثر متانة وأطول عمرًا من الوسائط المتقدمة تكنولوجيًا. أما فن المعمار فصمد وسيصمد لأنه ضرورة وليس ترفًا. لكن الموسيقى تأثرت بالتكنولوجيا، فقد صارت مستقلة عن مواهب الفنان الفرد بعد دخول الإلكترونيات عليها. لذلك تراجع إنتاج الموسيقى الكلاسيكية، ولم يعد لها الدور نفسه الذي كان لها في الحياة الثقافية. والنحت صار أيضًا فنًّا مهجورًا. أما فنون تصوير اللوحات فهي أكثر الفنون تضررًا من التقدم التكنولوجي، إذ نافسها التصوير الفوتوغرافي الأكثر دقة في تمثيل الواقع، وربما كان هذا سبب صعود المذهب الطليعي في الفن، والفن المفاهيمي، لأنهما يقدمان صورًا تتجاوز قدرات الكاميرا. فالبشر هم من يملكون أفكارًا وليس العدسة أو جهاز الكمبيوتر. وهذه المذاهب لا تهدف للوصول إلى الفن الجميل، بل إلى تدميره. فمفهومنا التقليدي عن الفن في طريقه إلى الاندثار. السبب الثاني للأزمة سيادة الحضارة الاستهلاكية في عالم اليوم، التي رُقّي الترفيه تحت ظلها إلى مرتبة الثقافة، وهدم الجدار الفاصل بين الثقافة الرفيعة والحياة اليومية العادية. ينقد المفكر الماركسي طوني ماكينا الحتمية التكنولوجية التي تظهر في كتاب هوبزباوم، إذ يرى هوبزباوم أن الأدب سيبقى في القرن العشرين لا لأنه قادر على نقل روح العصر، بل لأنه يمكن إعادة إنتاجه آليًّا بأعداد كبيرة عن طريق الطباعة؛ ما يتفق مع نظام التسويق وفق آليات السوق، مع وجود طلب عليه لزيادة أعداد المتعلمين. وتظهر الحتمية التكنولوجية أيضًا في تحليل هوبزباوم المسار التاريخي للموسيقى ودخول التكنولوجيا فيها بقوة في القرن العشرين حتى صارت تصل إلى المستمع مستقلة عن المبدع الفرد والعزف الموسيقي الحي. يرى ماكينا أن حجة هوبزباوم هنا

ضعيفة ومحافظة، إذ لم يتنبه إلى إثراء قوالب وتقنيات جديدة مثل الهيب هوب لتجربة العزف والاستماع الموسيقي[11].

ويرى هوبزباوم أن الحضارة الحالية ليست استهلاكية وحسب، بل معولمة أيضًا. وقد ساعد على عولمتها كم الحراك الجغرافي غير المسبوق، الذي يتخذ ثلاثة أشكال: السفر في الداخل وإلى الخارج للعمل والمتعة، والتهجير والهجرة، وحالة عبور القوميات. والعولمة لا تعني التنميط والقضاء على التنوع الثقافي؛ فالعولمة لا تزيح الثقافات القومية بل تمتزج بها فينتج خليط من الثقافتين. يضرب هوبزباوم مثلًا على ذلك هنود الأوتافالينيوس المتحدّرين من أصل إكوادوري؛ فهم يرتدون الجينز الأميركي لكنهم يصففون شعرهم في ضفائر كأسلافهم مثلًا، فهم لم يتأمركوا، بل صبغوا التأثير الأميركي بصبغة الأوتافالينيوس، وبذلك أتيحت لهم فرص جديدة لإبراز خصوصياتهم الثقافية. وأترك القارئ مع الكتاب للاستمتاع ببقية الأمثلة التي ضربها هوبزباوم لنتائج التلاقح الثقافي بين الشعوب. والثقافات القومية تحيا في سياق العولمة، لأن الهجرة لم تعد انقطاعًا عن الوطن الأصلي، فتقنيات الاتصال المعاصرة تتيح للمهاجرين العيش في ثلاثة عوالم: عالمهم الخاص، وعالم بلد المهجر، والعالم الكوني الذي يمتلكه جميع البشر بفضل التكنولوجيا. نتجت من هذا الاختلاط بين الشعوب تعددية ثقافية، فأثرت ثقافات المهاجرين في ثقافة البلدان المضيفة وتأثرت بها. ويضرب هوبزباوم أمثلة مهمة على ذلك، مثل ظهور أفلام المافيا الإيطالية في السينما الأميركية في سبعينيات القرن العشرين، والتأثير الهندي على المطبخ البريطاني، وغير ذلك من الأمثلة الشيقة لآثار التعددية الثقافية التي يرى أنها تضعف التعصب القومي.

وبعد استعراض أسباب الأزمة، يستعرض هوبزباوم مظاهرها، ويبدأ بفن الموسيقى. لقد صارت الموسيقى الكلاسيكية الغربية تعتمد على مخزون ميت منذ الحرب العالمية الأولى، إذ انتاب الركود قوالبها الموسيقية، وصار هذا هو

---

(11) Tony Mckenna, «E. J. Hobsbawm: Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century,» *Marx and Philosophy Review of Books* (29 November 2013), <http://marxandphilosophy.org.uk/reviewofbooks/reviews/2013/899>.

وضع موسيقى الجاز منذ ستينيات القرن العشرين. وحلت محل هذين النوعين من الموسيقى الرفيعة، مهرجانات موسيقية ذات نهج مختلف. يرى هوبزباوم المهرجانات مكونًا مهمًّا من صناعة الترفيه له أهمية اقتصادية، وخصوصًا في السياحة الثقافية. ولما كانت المهرجانات مشروعات غير هادفة إلى الربح، لم يتبع هوبزباوم نهجًا اقتصاديًّا في تناولها كما يجدر بمحلل ماركسي مثله، بل نهجًا جغرافيًا، ما يدل على مرونته الفكرية. وجد الكاتب أن المهرجانات تزدهر في البلدات المتوسطة والصغيرة التي تلعب جاذبية موقعها ومناظرها الطبيعية دورًا في جذب الجمهور إلى المهرجانات التي تقام فيها. ولا شك في أن القراء سيستمتعون بتفاصيل هذا النهج الجغرافي عند مطالعة هذا القسم من الكتاب. ويرى الكاتب أن الإنترنت سيؤدي دورًا أهم من المهرجانات في التأثير على تطور الفنون في القرن الحادي والعشرين، لكنه لن يقتل الحفلات التي يحضرها الجمهور، لأن الخبرة الفنية شكل من أشكال التواصل البشري الذي يتجاوز مجرد العالم الافتراضي، لذلك يحلم هوبزباوم بعودة الترابط بين المجتمع والفن، ويرى المهرجانات محققة لهذا الحلم. ويعزّ عليه ألا يجد بصيصًا من الأمل يعيد نهضة الموسيقى الكلاسيكية الغربية الرفيعة، فيأمل أن يؤدي المليارديرات الروس الذين يرغبون في ترسيخ أقدامهم في الغرب دورًا في إعادة نهضتها، وربما أيضًا أثرياء الهنود والصينيين. وأنا أتفق مع المؤرخ الهندي راماتشاندرا جوها الذي يرى أن هوبزباوم يضع أملًا في عوامل مشكوك فيها، فلماذا لا يحيي الصينيون والهنود الموسيقى الكلاسيكية لبلادهم بدلًا من كلاسيكيات الغرب[12]؟

ويختم هوبزباوم هذا القسم بنظرة على علاقة الثقافة والفنون بالسياسة والسوق في الوقت الحاضر، ويراها علاقة يحكمها ثلاثة لاعبين: السياسة،

---

(12) Guha, «The Man Who Knew Almost Everything: Review of Fractured Times by Hobsbawm».

ونشر أيضًا على موقع الإنترنت: <http://www.thenation.com/article/177135/man-who-knew-almost-everything?page=0,3>.

وأعيد نشره على موقع: South Asia Citizen Web, <http://www.sacw.net/article6330.html>.

والسوق، والإلزام الأخلاقي. ويقارن هذه العلاقة بعلاقة السياسة بالأبحاث العلمية البحتة كي تتضح صورة وضعها الحالي؛ فالسلطات السياسية لم تضع رقابة على الأبحاث الأساسية في العلوم الطبيعية لأنها كانت ضرورية للقابضين على زمام السلطة السياسية منذ بدايات القرن العشرين، في حين لم تكن العلوم الإنسانية أو الفنون تتمتع بالضرورة نفسها، إذ كانت العلوم الطبيعية أساسية للحرب. تنعكس هذه العلاقة على أهم قضية حاسمة لحياة الفنون أو موتها، ألا وهي قضية تمويل الفنون، وهي مشكلة خاصة ببعض أشكال الفنون البصرية والموسيقية، وليست مشكلة عامة، إذ إنها لا تنطبق على الأدب ولا على العمارة من بين الفنون القديمة، ولا على الفنون الجماهيرية الأساسية التي ظهرت في القرن الماضي، مثل الصور المتحركة والتسجيلات التي يعاد إنتاجها آليًا. إن الفنون التي تعاني مشكلة في التمويل، هي بالذات الفنون التي تكون كلفة إنتاجها مرتفعة وهدفها غير تجاري، مثل الأوبرات الجادة. والبنية التحتية التقليدية الهائلة التي أقيمت للفنون في القرن التاسع عشر عمومًا - ربما باستثناء المسرح التجاري - لا يمكن الحفاظ عليها قطعًا من دون دعم عام كبير أو رعاية خاصة، أو مزيج من الاثنين. وتمويل الثقافة ليس ترفًا، فالثقافة يمكن أن تكون أمرًا خطيرًا على المستوى الدولي، خصوصًا حين تصير رمزًا لهوية الوطن أو الدولة، حتى لو كانت لا تلقى تقديرًا رفيعًا في الداخل.

سياق الأزمة: نظرة تحليلية

إذا كانت هذه هي الأزمة، ففي أي سياق حدثت؟ يجيب الكاتب عن هذا السؤال في القسم الثاني من الكتاب، الذي تشبه بنيته لقطة عامة لهذا السياق، يتحرك المؤلف في أنحائها متنقلًا بين عناصرها، ومسلطًا الضوء عليها. يبدأ الكاتب بتوقف طويل نسبيًا عند وضع **اليهود** في القرن العشرين، مستعرضًا أثرهم على بقية البشرية منذ بدء تحررهم الذاتي في نهايات القرن الثامن عشر الذي منحهم حياة تليق بالبشر بعد عزلة طالت، فرضتها عليهم السلطات، كما فرضوها هم على أنفسهم. شهدت القرون من الرابع عشر إلى الثامن عشر بالتقويم الميلادي الغربي ذروة هذا العزل أو فرض الحياة في الغيتو. وقد حدثت

عملية تحرّر اليهود تدريجًا؛ فهي لا تشبه نافورة انبثقت فجأة، بقدر ما تشبه تيارًا ضئيلًا سرعان ما تحوّل إلى نهر هائل الحجم. يرى الكاتب أن الاختلاف بين وضع اليهود قبل عصر التحرير وبعده مذهل، إذ يبدو الأمر كما لو كان الغطاء قد أزيح عن طنجرة ضغط تفور بالمواهب، كما يرى ضرورة حدوث تغيُّرين إذا قُدِّر للتحرر أن يمضي قدمًا، أولهما درجة من العلمنة، بمعنى تقليص الدين من إطار ثابت، وشامل لكل نواحي الحياة، إلى مجرد جزء من مكونات الحياة، على أهميته، من دون أن يعني ذلك نبذ العقيدة اليهودية بالضرورة. وثاني تغير مطلوب هو قدر من التعليم باللغة القومية. يتناول الكاتب مسألة التعليم ببعض الإسهاب، فيقول إن اليهود انخرطوا في نظام التعليم العام بعد عام 1811، ولم يعد الكُتَّاب اليهودي المعروف باسم الشيدر منافسًا للمدرسة العلمانية. والسبب أن شرط الالتحاق بالحضارة الحديثة كان أن يتكلم الفرد اللغة نفسها التي يتكلمها غير اليهودي المتعلم، ويقرأ ويكتب بها، كما كان هذا أسرع وسيلة للاندماج في المجتمع. ويخبرنا الكاتب أن اللغة الألمانية كانت الأهم بمراحل من بين جميع اللغات التي أسهمت في تحرير اليهود لسببين: كان الطريق من التخلف إلى التقدم، ومن المحلية إلى العالم الأوسع مرصوفًا بالحروف الألمانية عبر وسط أوروبا، وكانت اللغة الألمانية هي البوابة المفضية إلى الحداثة، ما يفسر الدور التحرري الذي أدّته اللغة الألمانية. يقول الكاتب إن وقع اليهود على عالم الأغيار في القرن العشرين لا يقارن بوقعهم عليه في القرن التاسع عشر الذي يسميه القرن اليهودي. كان إسهام اليهود المحرَرين في مجتمعاتهم المضيفة كبيرًا منذ البداية بشكل لا يتناسب مع أعدادهم، وربما كان سبب هذا أن أزمة مجتمع القرن التاسع عشر قد قربت الوضع غير المستقر لليهود إلى إدراك الأغيار. ويقدم هوبزباوم هنا تحليلًا مفصلًا جيدًا لأسباب نبوغ اليهود في فروع من المعرفة دون غيرها، كما يحذر من عواقب عزل أنفسهم في دولة إسرائيل الطائفية.

وبعد تناول اليهود بشكل عام في لقطة متوسطة، يقترب من طائفة منهم بلقطة قريبة، وهم يهود ألمانيا. يقول الكاتب إن السبب الذي جعل اليهود الألمان يشعرون أنهم ألمان في أعماقهم هو أن طائفة اليهود الألمان تمتعت بوضع السيادة الثقافية بين غيرها من اليهود. كان اليهود سكانًا أصليين لألمانيا

بشكل مذهل، حتى بعد بدء الهجرة الكبيرة من الشرق، وقد تخلوا عن اللغة اليديشية ليتحدثوا بالألمانية مع حصولهم على التعليم المدرسي. كانت الألمانية عنوان الحرية والتقدم. واليهود لم يغادروا ألمانيا النازية عن طيب خاطر، فمأساة الناجين منهم من فظائع النازية أنهم شهدوا قوة الثقافة الألمانية، وعظمتها، وجمالها. ويقول هوبزباوم إن ألمانيا خسرت بطردهم؛ إذ لم تعد الألمانية لغة الحداثة للأوروبيين الطامحين إليها من سكان المناطق النائية المتخلفة، ولم تعد لغة نشر الأبحاث العلمية التي لا بد من أن يعرفها كل أكاديمي من طوكيو إلى كمبردج ليتمكن من قراءة هذه الأبحاث.

ويتحرك الكاتب في فضاء اللقطة العامة لسياق الأزمة، ليقترب من عنصر آخر شديد الأهمية، هو القومية، وهو يصورها عمومًا وفي ارتباطها باليهود خصوصًا. يختار هوبزباوم منطقة أوروبا الوسطى ليبحث فيها مسألة القومية، فهو يرى أنه لا يوجد مكان ترتبط فيه الجغرافيا بالأيديولوجيا والسياسة برباط لا ينفصم أكثر مما في وسط أوروبا. كما يرى أن سبب هذا أن هذه المنطقة ليست لها حدود مقبولة أو محددة؛ لأن المفهوم السياسي الأولي لأوروبا الوسطى يرتبط بتاريخ الوحدة القومية الألمانية والتوسع الإمبريالي في القرن التاسع عشر والقرن العشرين. ويتعمق هوبزباوم في تحليل هذه الفكرة، ضاربًا أمثلة شيقة، لا شك في أنها ستحظى باهتمام القراء. ثم يشرح كيف قوضت القومية ثقافة أوروبا الوسطى، لأنها كانت مرتبطة أساسًا بلغة واحدة، وانفصلت بلدان عن بعضها وتعددت لغاتها مع نهوض القومية. ومنذ الحرب العالمية الثانية سحقت الثقافات القديمة لوسط أوروبا تحت وطأة ثلاثة من التطورات الكبرى: طرد جماعات كبيرة من الناس أو ذبحها لأسباب عِرقية، والربط بين انتصارات الثقافة الجماهيرية المصطبغة بالصبغة التجارية واللغة الإنكليزية بوصفها لغة لا يرقى إليها الشك للتواصل العالمي، وذلك بفعل انتصار صورة من الثقافة الجماهيرية الأميركية المصطبغة بالصبغة التجارية، والهجرة الجماعية لبعض الأقليات القومية والثقافية (وأبرزها اليهود والألمان) التي أبدلت بالبلدان متعددة القوميات مثل بولندا، وتشيكوسلوفاكيا، ويوغوسلافيا، ورومانيا بلدانًا ذات قومية واحدة.

ينتقل الكاتب بعد ذلك لإلقاء الضوء على عنصر آخر مميز لسياق الأزمة، هو علاقة الثقافة بالنساء. يقدم المؤلف مسحًا لمشكلة العلاقات العامة والخاصة بين الجنسين في الثقافة البرجوازية بين عامي 1870 و1914، ويضرب أمثلة دالّة عليها، مثل كم ونوع النساء اللاتي ورد ذكرهن في كتب من هي أو من هو بين الناس؟ ويضرب مثالًا دالًّا آخر هو المعرض الأنكلو - فرنسي الذي أقيم في عام 1908 في لندن واحتفى بالنساء بوصفهن فاعلات فرديات منجِزات للعمل، لا بوصفهن مجرد كائنات حية أو تروس ذات وظيفة خدمية محدودة في آلة الأسرة والمجتمع. ويشير إلى أهمية دعم الأقارب الذكور لقريباتهم في مساعيهن لتحقيق ذواتهن، وأثر تعليم النساء في تحقيق المساواة والتحرر لهن، خصوصًا في الطبقة البرجوازية. ومن مظاهر مدى تغير دور النساء البرجوازيات بالفعل الاعتراف بالنزعات والحياة الجنسية المستقلة للنساء البرجوازيات. وهنا يقدم هوبزباوم مقارنة مهمة بين دور نساء الطبقة العاملة والنساء البرجوازيات بوصفهن حاملات للثقافة. تزامنت ثلاثة تغيرات أسهمت في زيادة مشاركة النساء في الحياة الثقافية: الأول، أن مشكلة البرجوازية المستقرة لم تعد كيف تراكم الثروة، بل كيف تنفقها. ولَّدت هذه البرجوازية قطاعًا مرفَّهًا، يشمل بشكل ملحوظ القريبات العازبات أو الأرامل اللاتي يعشن على دخل لم يكسبنه بعملهن. والثاني أن التعليم المدرسي صار في الحقبة نفسها علامة على انتماء أفراد البرجوازية المستقرة إليها، أكثر مما كان من ذي قبل. والثالث ظهور ميل واضح إلى إضفاء الخصوصية على أنماط الحياة البرجوازية وجعلها متحضرة. التطورات الثلاثة كانت رهنًا بإدخال النساء إلى مركز الحياة الثقافية. كان من شأن كل هذا أن يزيد من الدور الثقافي للنساء البرجوازيات.

تلخيصًا لما سبق، كانت نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين حقبة صارت فيها الثقافة علامة أكثر أهمية لتحديد الطبقة لمن كانوا ينتمون إلى الشرائح البرجوازية في أوروبا، أو يتمنون الانتماء إليها. وفي غضون الحقبة المبكرة من تحرر النساء البرجوازيات، حصلت النساء حقًّا على الحق في الثقافة الرفيعة.

ينتقل الكاتب بعد ذلك إلى عنصر من عناصر السياق لصيق بالأزمة هو **الجماليات**، مستعرضًا إياه أساسًا من خلال **الفن الجديد** (Art Nouveau). يشرح هوبزباوم أن الجماليات لا توجد في فراغ، خصوصًا جماليات مجموعة من الحركات الفنية تعتبر الفن جزءًا من الحياة اليومية، مثل حركة الفن الجديد، وهي حركة لا تقتصر على امتلاك أسلوب، بل تكرس نفسها لأسلوب حياة حديث. ثم يشرح للقراء بإسهاب ممتع معنى الحياة الحديثة، مؤكدًا طابعها الحضري والعلماني، وأثر نهضة الحركة العمالية فيها، موضحًا أثر هذا الطابع في أسلوب الفن الجديد الذي خدم الحياة الحديثة. هذا الأسلوب كان إلى حد بعيد أسلوب لحظة معينة في نشأة الطبقات الوسطى الأوروبية وتطورها. لكنه لم يصمم لها. على العكس، كان هذا الفن ينتمي إلى **طليعة مضادة للبرجوازية**؛ بمعنى أنه كان للناس العاديين. لم يأتِ وقع الفن الجديد من خلال السياسة كثيرًا، ولا حتى من خلال الحركة الاشتراكية، بل أتى مباشرة من خلال ممارسي فنون ذوي وعي اجتماعي، ومخططي مدن، ولا يقل عنهم منظمو المتاحف ومدارس الفنون. لهذا صار للأيديولوجيا الجمالية للحركة الاشتراكية البريطانية الصغيرة التي نشأت في ثمانينيات القرن التاسع عشر حضور أوروبي كبير. ويستعرض بتفاصيل شيقة أثر هذا الفكر على المعمار الذي صار يهدف إلى راحة البشر لا إلى استعراض الهيبة. يحلل هوبزباوم أسباب هذا التغير في أسلوب حياة الطبقات الوسطى ويجدها أربعة: الأول هو **التحول الديمقراطي** للسياسة الذي جعل الأفراد يتجهون إلى أساليب حياة أقل رسمية، والثاني هو **ضعف الروابط** بين البرجوازية المنتصرة والقيم البيوريتانية التي كانت مفيدة جدًّا لتراكم رأس المال في ما سبق. أما الثالث فكان **إضعاف هياكل العائلة الأبوية** مع تحرر النساء وبروز الشباب كفئة مهمة (ويشير إلى أن الفن الجديد اسمه بالألمانية يوغندستيل (Jugendstil)، بمعنى طراز الشباب). والسبب الرابع، هو **النمو الهائل في** أعداد من ينتمون إلى **الطبقة الوسطى** ككل. لكن يوجد عنصر آخر أكثر أهمية من عناصر وعي الطبقة المتوسطة، هو **نمط الحياة الذي يوفر الراحة**. وأدى **إنتاج الأشياء على المستوى الصناعي** إلى توفير منتوجات من أعمال الفن الجديد بأسعار أرخص لأجل من يقعون عند الطرف الأدنى من

هذه المجموعات الاجتماعية. أما الذي جعل الفن الجديد فنًّا برجوازيًّا أكثر من أي شيء آخر، فهو أن النخب البرجوازية التي كانت تدير المدن بالفعل وتنظم تحديثها في هذا الوقت، أخذت به بشكل أو بآخر، فصار في معظمه تعبيرًا عن الفخر الإقليمي، أو تأكيدًا للذات القومية. كان الفن الجديد والطرز المتطابقة معه، مثل حركة الفنون والحرف البريطانية مثلًا، مرحلة على الطريق نحو الحداثة، لكن الفن الجديد، في أكثر أشكاله تطرفًا، لم يبقَ إلا لسنوات عدة؛ لأنه لم يتلاءم مع احتياجات الشركات الصناعية الكبيرة، كما لم تصمد أسر معظم أوروبا التي كانت تعيش في مباني المدن، وهي الأسر المستقرة، التي تملك المال ويخدمها الخدم، ولم تبق بعد الحرب العالمية الأولى. لكن القالب الفني عاش وبقي على الجانب الآخر من المحيط الأطلسي، من خلال خلق مباشر للفن الجديد، وهو بالتحديد فن الديكو (Art Deco).

الصحافة والمسرح عنصران من العناصر اللصيقة بالأزمة أيضًا في سياق الحياة البرجوازية الغربية. وها هو هوبزباوم يقترب من هذين العنصرين ليقدم من خلالهما إطلالة على أوروبا وقت الحرب العالمية الأولى وحال الصحافة وقتذاك، من خلال تقديمه مسرحية **الأيام الأخيرة للجنس البشري** لكارل كراوس، والتي كتبت أثناء الحرب العالمية الأولى. كان كارل كراوس بالنسبة إلى معجبيه المقياس الذي يعايرون به عصرًا فاسدًا. لقد أدرك كراوس فساد الصحافة البرجوازية قبل سنوات من الحرب، بل أدرك حقيقة عصرنا الذي سادته وسائل الإعلام، القائم على أساس خواء الكلمة والصورة. كان مجال كراوس دائمًا هو تاريخ العالم، لكنه كتبه بوصفه مراسلًا صحفيًّا محليًّا من فيينا. ليست مصادفة أن كل فصل من هذه المسرحية المأساوية يبدأ بصيحات باعة الصحف وعناوينها الرئيسة. لم تكن مسرحية **الأيام الأخيرة للجنس البشري** مجرد صرخة ضد الحرب العالمية الأولى وفساد الصحافة، بل كانت أيضًا حجة مشبوبة العاطفة ضد النمسا تحت حكم هابزبورغ التي اعتبرها كراوس مسؤولة عن تفشي أشكال الكراهية. ويوضح هوبزباوم أن كراوس أدرك الحرب على الفور وما تعنيه من انهيار للعالم بأكمله، أي انهيار الحضارة البرجوازية-الليبرالية للقرن التاسع عشر. وجد كراوس الكلمات التي كتب بها الفصل الأول

العظيم من مأساة القرن العشرين (وهو الحرب العالمية الأولى التي نشبت في عام 1914) في المقالات الرئيسة، والتصريحات، والحوارات التي تتسرب إلى الأسماع، وتقارير الصحف، في زمن أدرك فيه أن مسرحية مأساوية يجري تمثيلها هنا في العالم.

ويبقى في اللقطة العامة لسياق الأزمة ركن فيه كومة من بقايا الثقافة الرفيعة، وفنونها، يقترب منها هوبزباوم ليلقي عليها الضوء ويكتشف علاقتها بعنصر سبق له عرضه، ألا وهو القومية. يتساءل المؤلف: ماذا بقي من الثقافة البرجوازية الكلاسيكية؟ ما الذي ظل في الذاكرة من إرثها وما الذي ما زال صالحًا للاستخدام منها؟ ويتلمس الإجابة قائلًا إن الثقافة «الرفيعة» آلية لإنتاج منتوجات دائمة في شكل أشياء يمكن حفظها على مر الزمان، مثل المباني، واللوحات، والكتب... إلخ، وأيضًا لإنتاج مجموعة متنوعة من الأفعال المتدفقة التي هي غير دائمة على مر الزمان بحكم طبيعتها، والتي يمكن أن نسميها «عروض أداء»، مثل الغناء، والتمثيل، والرقص... إلخ، على الرغم من إمكان حفظها بفضل تكنولوجيا القرن العشرين في شكل تسجيلات، وأفلام، وأقراص صلبة أو مرنة. لكن لا يمكن تجنب المشكلات الصعبة للهوية الثقافية المرتبطة بهذه الثقافة. وقد ظل رعاة الفنون حتى ظهور الثقافة التي يوجهها السوق الشامل في القرن التاسع عشر يطلبون شراء معظم الأشياء التي تنتجها الثقافة الرفيعة ويجمعونها. مارست رعاية الفنون دورًا أقل في فنون الأداء التي تضرب بجذورها في ممارسات فنون الترفيه لدى العوام. إن الإنتاج الثقافي - بما في ذلك إنتاج فنون الأداء - من أجل الربح في سوق شامل هو نتاج للقرن العشرين أساسًا، وهو يعتمد على القدرة على إعادة إنتاج الأشياء تقنيًّا بكميات كبيرة تحقق ربحًا من مبيعاتها؛ فلا تحتاج إلى دعم مالي خارجي. وهنا لا بد من التفرقة بين «الثقافة القومية»، ومجموعة المنتوجات والأنشطة ذات الهيبة الرفيعة التي أُنتج معظمها في أوروبا في القرن التاسع عشر بوصفها كتلة من «الثقافة الرفيعة» أو الثقافة «الكلاسيكية» العالمية، وتبنتها على هذا الأساس النخبة التي كانت تحول المجتمعات غير الأوروبية بحماسة إلى الحداثة، أي تضفي عليها الصبغة الغربية. يثير هذا مشكلة وضع الفنون في مكانها المناسب من الهوية

الثقافية. ما «الهوية الثقافية»؟ يقول هوبزباوم إن الإحساس بأي هوية جمعية ليس له في حد ذاته بعد ثقافي خاص، لكن الثقافة القومية لها معنى سياسي، وهي تتخذ الدولة إطارًا لها. لقد جعلت الإدارة والتعليم من الجماهير أتباعًا لقوميات معينة، مثلما وسعت نهضة الطبقات الوسطى وشرائحها الدنيا ذات الأعداد الضخمة من النخب، وجعلتها تابعة لقومية معينة. يشرح هوبزباوم دور التعليم العام في تكوين الهوية، وكيف أن الثقافة الرفيعة للمجتمع البرجوازي في القرن التاسع عشر لم تعد تمثل شيئًا ذا بال لحياة أهل القرن العشرين الذين لا يأبه الكثير منهم لرامبرنت أو بروكنر، في أزمنة يتزايد إغراقها ليلًا ونهارًا بالصور، والأشكال، والأصوات التي لم تنتج ولا توزع لأي غرض غير تضخيم المبيعات في مجتمع استهلاكي شامل. محا الفن المفاهيمي العمل الفني نفسه، وسعى إلى تدمير الفن والمجتمع الذي يعبر عنه عن طريق الاستفزاز والسخرية، مثل الشاربين اللذين رسمهما دوشامب على وجه الموناليزا. أدرك الأكثر منطقية من بين فناني ما بعد الحداثة منذ البداية أن ناتج عملهم كان سلعة للبيع مثل أي شيء آخر، والذي يبيع هو نجومية الفنان وليس موهبته وحرفيته. ويضرب مثالًا على ذلك فن آندي وارهول، ويقدم تحليلًا تاريخيًّا - اجتماعيًّا مركزًا ومفيدًا له.

مواجهة الأزمة: استعراض القوى الفاعلة في المجتمع

بعد استعراض الأزمة ومختلف جوانب السياق الذي حدثت فيه، يصحبنا المؤلف في قسم ثالث مكون من مشاهد عدة تجري في مواقع مختلفة، تبين كيف أمكن القرن العشرين أن يواجه انهيار المجتمع البرجوازي التقليدي والقيم التي حافظت على تماسكه. هذه المشاهد منفصلة، لكننا يمكن أن ندرك اتصال بعضها بالبعض الآخر لو تخيلنا أن الانتقال بينها يجري بتقنية القطع بين كل مشهد منها والآخر، لتكون مجموعة المشاهد في النهاية قسمًا متماسكًا ذا معنى.

المشهد الأول في هذا القسم من بطولة النخبة، التي يعرض هوبزباوم مخاوفها من الأخطار التي تهدد الهوية، ويقارن بين رعبها من هذه الأخطار وتحمل الجماهير لها دونما جزع، وذلك من خلال عرضه لكتاب العصر

المريض لريتشارد أوفري الذي يتناول حالة أوروبا بين الحربين العالميتين. يقول هوبزباوم إن الدراسات التي تتناول الذاكرة التاريخية ليست عن الماضي أساسًا، بل هي نظرة استرجاعية تُلقَى من حاضر ما على ما حدث في ذلك الماضي. يرى هوبزباوم أن كتاب أوفري قدم مدخلًا غير مباشر للتركيب الانفعالي للماضي، عن طريق التنقيب عن ردود الفعل الشائعة التي عاصرت ما كان يحدث في حياة الناس ويدور حولها في ذلك الوقت. رأى أوفري أن النخبة هي التي أحست بخوف وقلق مرضي في فترة ما بين الحربين العالميتين، لم تشاركها فيها جماهير عامة الشعب. لا يرى أوفري أن هذه المخاوف ردود فعل على تجارب واقعية ومخاوف واقعية، على الأقل في بريطانيا العظمى، حيث يتفق الجميع على أنه لا السياسة ولا المجتمع انهارا بين الحربين، ولم تمر الحضارة بأزمة. يرى هوبزباوم أن كتاب العصر المريض يفكك الخيوط المعقدة لمختلف التوقعات الكارثية، مثل موت الرأسمالية، والخوف من التدهور السكاني، وخيبة الأمل الاجتماعية، والخوف من الحروب، وهو يفعل هذا أساسًا من خلال الكتابات العامة والخاصة لمن يملكون الكلمة والسلطة، وهم لدى أوفري نخبة مختارة من المثقفين البرجوازيين والمفكرين من الطبقة السياسية. إلى أي مدى مثلت آراء الأقلية الفصيحة عند أوفري الناخبين البريطانيين البالغ عددهم حوالى ثلاثين مليونًا أو نحو ذلك في عام 1931 أو أثرت فيهم؟ إلى أي مدى شكلت أفكار هذه النخبة الرأي العام؟ يخلص هوبزباوم إلى أنه لا يوجد بالفعل إلا براهين قليلة في ثقافة الطبقات العاملة والشرائح الدنيا من الطبقات الوسطى في حقبة ما بين الحربين وطريقة حياتها، على أن هذه الكتابات قد شكلت أفكار أبنائها. وقد سمحت النهضة السريعة المؤثرة لوسائل الإعلام الجماهيرية حقًّا ببث الأفكار المركزية للمفكرين المرضى بالقلق على نطاق واسع، لكن كاد العديد من تنبؤاتهم المحملة بأهوال يوم القيامة ألا يصل إلى خارج حظيرة المثقفين، والناشطين، وصانعي القرار على المستوى القومي. وسبب ذلك أنه لا يمكن أن تعبر كتابات نخبة المثقفين عن المزاج البريطاني العام إلا حيثما يشارك الرأي العام هذه النخبة طوعًا في مخاوفها وردود فعلها. يرى هوبزباوم أن هذه المشاركة تصادف حدوثها في المشكلة المركزية للعصر، ألا وهي الخوف

من الحرب، وربما تكون قد حدثت أيضًا بطريقة أو بأخرى في أزمة الاقتصاد (البريطاني)، لكنها لم تحدث مع ما عداهما من مخاوف النخبة. يقدم هوبزباوم هنا تحليلًا مهمًا لأثر الأزمة الاقتصادية لثلاثينيات القرن العشرين على السياسة الاقتصادية لبريطانيا، لكنه لا يرى أن عامة الشعب شعرت بكارثة أو قلق مرضي جراءها. إن العناصر المحافظة اليائسة للفرديين الليبراليين غير المنظمين لسنوات ما قبل 1914 هي وحدها التي لم تر أي بارقة أمل. على أي حال، كان «يوم القيامة»، و«الفوضى»، أو «نهاية الحضارة» أبعد ما يكون عن خبرة الحياة اليومية في معظم أنحاء أوروبا بين الحربين، فكانت هذه الفظائع شيئًا لم يتوقعه معظم الناس حقًّا، حتى حينما عاشوا في قلق على المستقبل، بين أنقاض نظام اجتماعي قديم لا يمكن استعادته، كما عاش كثيرون بعد عام 1917. هذا هو السبب في أن سكان المدن الكبرى المدنيين لم تخُر قواهم تحت قصف القنابل ووابل النيران في الحرب العالمية الثانية، وهو عكس ما حدث لأبطال القوات الجوية. ومهما كانت دوافع السكان المدنيين، فقد استمروا في مناجزة الحياة، واستمرت مدنهم، التي احترقت وتحولت إلى أطلال، في أداء وظائفها، لأن الحياة لا تتوقف حتى الموت.

المشهد الثاني من بطولة العلم. يعرض المؤلف علاقة العلم بتغير العالم من خلال سيرة اثنين من العلماء: عالم البلّورات جون ديزموند برنال، وعالم الكيمياء جوزيف نيدهام. هذان العالمان يشتركان مع هوبزباوم في أنهما بريطانيان، من الجامعة نفسها (كمبردج)، لهما اهتمامات بتخصصات متعددة ولا يقتصران على تخصصهما الأكاديمي الضيق، وهما ماركسيان يدينان بالولاء للحزب الشيوعي البريطاني[13]. يبدأ هوبزباوم ببرنال، ويبرر اختياره له بأنه وقف عند نقطة التقاء الثورات العلمية، والاجتماعية - السياسية والثقافية في القرن العشرين، بآمالها وأحلامها المتشابكة عن المستقبل. برز برنال بين عامي 1927 و1939 بوصفه مثقفا شيوعيًا. والحق أنه كان في الحقبة ما بين 1939 و1946 خارج المؤسسة الأكاديمية بالفعل، إذ كان فردًا في صفوف

(13) Guha, «The Man Who Knew Almost Everything: Review of Fractured Times by Hobsbawm».

الحشد الناجح بما يفوق المعتاد للعلماء البريطانيين في الحرب العالمية الثانية. وعلى الرغم من أنه كان أحد أهم الملهمين بـ«بحوث العمليات» وكان أحد مبدعيها، لكن يبدو أنه لم يكن له ارتباط بمشروع القنبلة الذرية. ظل العلم والسياسة، والنظرية والتطبيق شيئًا واحدًا لدى برنال لبضع سنوات. أما بعد عام 1945 فقد صار من الصعب على برنال أن يعيد بناء موقفه الذي كان قبل الحرب، وذلك بسبب نشاطه السياسي. وحين وصل الوضع الدولي إلى نقطة التأزم، تعرض برنال لهجوم سياسي وأيديولوجي من الخارج. تلخص حلم برنال المأمول في تقدم البشرية وتحريرها من خلال مزيج من الثورة السياسية، والعلمية، والشخصية. وكان بوصفه عالِمًا على وعي حاد بالعيش في ظل أزمة التقدم. ثلاثة أعمدة فقط هي التي ظلت تسند معبد التقدم وتمنعه من الانهيار: مسيرة العلم إلى الأمام، والرأسمالية الأميركية، والأمل الذي قد تجلبه الثورة الروسية. انهار النموذج الأميركي في الأزمة الاقتصادية العالمية، وبدا الطريق الوحيد إلى المستقبل أمام المؤمنين بالتقدم شبيهًا بمجتمع اشتراكي جديد قائم على التخطيط. ومنذ تولى هتلر مقاليد السلطة في ألمانيا صار العلماء مجد أوروبا، لكونهم مدافعين عن مستقبل الحضارة. وفي هذه اللحظة المهمة، أدت الحصانة الواضحة للاتحاد السوفياتي ضد الكساد العظيم إلى الإضرار بسمعة اقتصادات السوق، وجعلت التخطيط يبدو دواءً اجتماعيًّا فوريًا معجزًا. وصارت روسيا السوفياتية نوعًا من القدوة، حتى لغير البلاشفة. وراق التخطيط عبر حدود الدول والأيديولوجيات للاشتراكيين الذين آمنوا به على أساس أيديولوجي، وللعلماء والتكنوقراط الذين مارسوه على أي حال، وللسياسيين الذين بدأوا في إدراك أن الكساد والحرب جعلاه ضروريًّا. قرر التاريخ أن تأتي أعظم إنجازات التقدم الخاضع للتخطيط بفعل الانتصار عن طريق الجهود الحربية إجمالًا وليس عن طريق المجتمع الصالح، من خلال مزيج من حشد الشعب، والسياسة، والعلم، والآمال الاجتماعية. دمجت الحرب العالمية الثانية القرارات السياسية والعلمية معًا، وحولت الخيال العلمي إلى حقيقة واقعة، بل حولته أحيانًا إلى كابوس واقعي في شكل القنبلة الذرية. وأساء برنال إلى سمعته الخاصة بإدخال السياسة إلى العلم، وأعطى الأولوية لولائه للشيوعية على كونه

عالمًا. يقدم هوبزباوم شرحًا مفصلًا لهذه السقطة في حياة برنال حين دعم عالم الوراثة الروسي المدلّس ليسينكو لمجرد أن ستالين أقر نظريته التي خالفت آراء جميع زملاء تخصصه، وهو مثال مهم لا يتسع المجال لتناول تفاصيله هنا.

العالم الثاني الذي يهتم هوبزباوم بعرض العلم من خلاله هو جوزيف نيدهام، ويجعله هوبزباوم مدخلًا لعرض علاقة الآداب بالعلوم عند حوالى ثلاثينيات القرن العشرين، حين كان الجدل دائرًا حول العلاقة بين العقل والخيال. كان المثقفون العلماء يمتلكون الاثنين، بينما أعيقت حركة المثقفين الأدباء بشدة بجهلهم وشكهم في العِلم والمستقبل. اتسعت الشقة في النصف الأول من القرن العشرين بين الثقافتين، حيث فصلت المدارس الثانوية بالفعل «الآداب» عن «العلوم»، بينما تميزت الفترة الواقعة بين الحربين العالميتين بالجمع بين الأدب والعلم. ويصلح نيدهام العالم والمؤرخ اليساري لحضارة الصين وعلومها مثالًا للمجتمع في ذلك الحين، حيث كان التاريخ والنشاط العام يقعان موقع القلب من «العِلم الأحمر» في ثلاثينيات القرن العشرين، حين كان العلماء جميعًا في شدة الانشغال بالعلاقات المتغيرة بين العلم والمجتمع.

ينقلنا الكتاب بعد ذلك إلى مشهد من بطولة المثقفين؛ حيث أدى صعود التعليم الابتدائي العام، والتوسع الهائل في التعليم الثانوي والجامعي بعد الحرب العالمية الثانية إلى خلق مخزون هائل ممن يجيدون القراءة والكتابة والمثقفين المتعلمين، أكبر بكثير مما نتج منهم قبل ذلك على الإطلاق. وتمتع هؤلاء المثقفون بقدرة أكبر بكثير لكسب العيش من عملهم مثقفين مستقلين أحرارًا؛ إذ توفرت لهم وسائل جديدة لكسب عيشهم عن طريق الصناعات التقنية والعلمية الجديدة، ومؤسسات إنتاج العلوم والثقافة، والجامعات، ومجالات الصحافة، والدعاية والإعلان. كان المثقفون الأحرار يعتبرون جماعة ثانوية من البرجوازيين. أما ما جعلهم يبدون جماعة جديرة بالاعتراف بها فهو جمعهم بين النشاط الذهني والتدخل في السياسة. كما أن ظهور كتلة كبيرة من جماهير القراء، والقدرات الكامنة للوسائط الجديدة في الدعاية، وفر إمكانات غير متوقعة لبروز مثقفين مشاهير يمكن حتى للحكومات أن تستخدمهم.

تقع فترة مجد المثقفين ما بين نهاية الحرب العالمية الثانية وانهيار الشيوعية. أما الآن فقد تراجع هذا العصر الذي اعتُبر فيه المثقف الوجه العام للمعارضة السياسية. يجد الناشطون الآن أن المثقفين أقل فائدة من موسيقيي الروك أو نجوم السينما المشهورين عالميًّا في إلهام الناس بالقضايا الطيبة، في مجتمع لا يتوقف فيه الترفيه الجماهيري. ولا يرجع هبوط نجم المثقفين المحتجين العظماء إلى انتهاء الحرب الباردة وحسب، بل إلى إبعاد المواطنين الغربيين عن الاهتمام بالسياسة في حقبة من النمو الاقتصادي وانتصار المجتمع الاستهلاكي والعولمة. يرى هوبزباوم أن العولمة نجحت جزئيًّا في تقليص نطاق تدخل الدولة في الحياة العامة. لكنه يرى عنصرًا آخر حدد شكل العصر الجديد، هو أزمة القيم والمنظورات التقليدية، مثل التخلي عن الإيمان القديم بالتفسير العقلي للأمور، والعلم، وإمكان تحسين أحوال البشر. وتراجعت قيم التنوير منذ سبعينيات القرن العشرين، في مواجهتها لقوى المحلية والقومية المضادة للكونية، والميول الرجعية الراديكالية التي تنمو في مختلف ديانات العالم. كذلك أدى النمو الهائل في التعليم العالي منذ ستينيات القرن العشرين إلى تحويل المثقفين في هذا العصر المعولم الجديد إلى طبقة مؤثرة ذات أهمية سياسية. اتضح منذ عام 1968 سهولة حشد جماهير الطلبة في مجموعهم، لا على المستوى القومي فحسب، بل حتى عبر الحدود. ومنذئذٍ أدت الثورة غير المتوقعة في وسائل الاتصال الشخصية إلى تعزيز قدرتهم على الفعل العام. وقد حول النمو الهائل في التعليم العالي الخريجين إلى أعضاء في الطبقات العليا. يجد هوبزباوم أن قوات النقد الاجتماعي المنهجي في الحاضر توجد في الشرائح الجديدة ممن تلقوا تعليمًا جامعيًّا. لكن المثقفين المفكرين ليسوا في موقع يسمح لهم بتغيير العالم وحدهم، حتى ولو كان هذا التغيير مستحيلًا من دون إسهامهم؛ فهذا يتطلب جبهة موحدة من الناس العاديين والمثقفين. ربما كان تحقيق هذا أصعب اليوم مما سبق، باستثناء أمثلة معزولة قليلة. وهذه هي معضلة القرن الحادي والعشرين.

وبطل المشهد التالي هو الدين. لا شك في وجود إعادة إحياء سريعة ومؤثرة للدين منذ ستينيات القرن العشرين، وفي أنه صار بصراحة قوة سياسية

كبرى. هذا النمط من تدخل الدين في السياسة نمط جديد خاص بالقرن العشرين. يضرب هوبزباوم أمثلة على ذلك بالثورة الإيرانية، وسياسات الشرق الأوسط التي صارت مستندة إلى الكتب المقدسة، والصهيونية، وسياسات الولايات المتحدة الأميركية، والقتل باسم الردة في مصر، وظهور تنظيم القاعدة، وابتعاد تركيا عن النظام العلماني وانضوائها تحت مظلة حزب إسلامي سياسي جماهيري، وإنشاء حزب هندوسي في عام 1980 قلص تعددية الهندوسية إلى مذهب واحد. ويسهب هوبزباوم في تناول نمو التعصب الديني بين المسيحيين في سرعة توسع طوائف البروتستانتية الإنجيلية والخمسينية/الكاريزمية المسيحية في الأميركتين وغيرهما من أصقاع الأرض. اعتبر هوبزباوم النهوض الذي لا شك فيه لوجود الدين في المجال العام تفنيدًا للرأي الذي تمسك به الناس طويلًا والقائل بأن الحداثة والعلمانية قُدِّر لهما التقدم معًا، فأصحاب هذا الرأي أهملوا تأثير قطاعات محافظة في المجتمعات مثل النساء والفلاحين، وهي قطاعات أكثر تمسكًا بالدين وتشددًا فيه. وإذا تركنا السياسات جانبًا، نجد أن العقليات الشعبية في الغرب وأساليب حياتها قد اصطبغت تمامًا بالعلمانية عبر مسار القرنين التاسع عشر والعشرين. لا يعني هذا أن الناس فقدت إيمانها أو تقواها، بل يعني أن حدود الحياة المجتمعية والمحلية، التي كانت تحكمها السلطة الدينية، والطقوس، وتحدي التقويم الديني للوقت قد تفتتت بالحراك، وازدياد الفردية، وظهور مجالات ثقافية وترفيهية لا علاقة لها بالدين، وهدامة لسلطته. يرى هوبزباوم أن من العبث الافتراض بأن عملية العلمنة المستمرة هذه، بل وربما المتسارعة، ستؤدي إلى اختفاء العبادات الدينية والطقوس المرتبطة بها، أو أنها ستؤدي إلى تحول الجماهير بأعداد كبيرة إلى الإلحاد. ما زال الناس متدينين، لكن الدين لا علاقة له بالعمل، فمبرمج الكمبيوتر مثلًا يؤدي وظيفته بالكفاءة نفسها بغض النظر عن ديانته. وينطبق هذا على جميع مجالات الأعمال، ما لم يفرض الإيمان بدين ما حدودًا على المسموح بعمله أو يصر على تعليمات لا تلائم العمل. في هذه الحالة، إما أن يتخلى التشدد العقائدي عن اعتراضاته بشكل ملموس، كما فعل ستالين مع العلوم الفيزيائية اللازمة لبناء الأسلحة النووية (على الرغم من أن التشدد في حالته كان في

أيديولوجيا سياسية وليس دينية، لكنه تشدد وصل إلى جمود عقائدي يضاهي الأصوليات الدينية)، أو تؤدي سيادة العقيدة الدينية المتصلبة إلى ركود ثقافي، كما حدث في الإسلام منذ القرن الرابع عشر. لقد أثار هذا مشكلات في مسار القرن الماضي أكبر مما افترض أن يثير، وذلك لسببين: من جهة، وجدت فجوة يتزايد اتساعها بين نظرية العلوم وتطبيقاتها التي تعتمد عليها إدارة العالم الحديث، وبين سرديات العديد من الأديان الرئيسة وتعاليمها الأخلاقية، خصوصًا في أي مجال يمس البشر والمجتمعات، وأبرز هذه الأديان المسيحية والإسلام. ومن جهة أخرى، تزايد نمو العالم التكنولوجي - العملي الحديث على نحو لا تفهمه الأغلبية العظمى ممن يعيشون فيه وبه، بينما انهارت النظم التقليدية. ولقد كانت علمنة الأنشطة في العالم من عمل الأقلية، وأساسًا المتعلمين. لكن السياسات المتحولة إلى الديمقراطية أعطت وزنًا أكبر للجماهير التي استمر الدين في ممارسة دور كبير في حياتها، أكبر بكثير مما يمارسه بين النخب من الناشطين. وقد كشف التحول الديمقراطي للسياسات النقاب عن الصراع بين الدين الشعبي للجماهير والحكام العلمانيين. لم يكن من المرجح قط أن يأتي التحول الديمقراطي بمثل هذا التصاعد القوي المفاجئ لدين الجماهير المتسربل بالسياسة في الغرب المتقدم الذي يطبق العلمانية، وفي المناطق الشيوعية. لكن السبب الأساس للتحذير من صعود دين مسيّس ليس ظهور كتلة من الناخبين المتدينين في عالم فيه حق اقتراع فعال، بل هو صعود أنواع اللاهوت الراديكالية، والتي تغلب عليها أيديولوجيات الجناح اليميني داخل الدين، ويلحظ منها المسيحية البروتستانتية، والإسلام التقليدي. وتدخلت عوامل سياسية عدة عقّدت موضوع إحياء الإسلام الراديكالي، منها وجوده على أرضه في مكة، وشعائر الحج التي جعلت المملكة العربية السعودية بؤرة الإسلام في العالم. وتماهت العائلة السعودية المالكة تاريخيًّا منذ زمن طويل مع البيوريتانية البدوية للنموذج الوهابي للإسلام، واستخدمت ثروتها البترولية الهائلة لمحاولة نشرها في العالم. وقد ساعدت الحرب الباردة التي شنتها الولايات المتحدة الأميركية لمساندة المقاتلين المسلمين المعارضين للشيوعية في الحرب الأفغانية التي كان الاتحاد السوفياتي يخوضها

أيضًا في إنشاء أكثر المنظمات الجهادية العالمية الجديدة فعالية، ألا وهو تنظيم القاعدة. ويرى هوبزباوم أنه سواء أوجدت قاعدة شعبية مستقلة للأصولية الإسلامية الجديدة أم لم توجد، يمكن اعتبار هذه الأصولية حركة إصلاح جالبة للتحديث في مواجهة الممارسات الدينية التقليدية لإسلام القاعدة الواسعة من المسلمين، القائم على أسس مجتمعية أو قبلية، بطقوسه الفلكلورية المحلية، من أولياء، وقادة مقدسين، وأسرار صوفية. لكن هذا لا يشبه حركات الإصلاح البروتستانتية للقرن التاسع عشر، إذ ينقصه الإطار القوي الذي حدثت فيه تلك الحركات بفضل ترجمة الكتاب المقدس إلى اللغات المحلية. وإني أختلف معه هنا؛ فالأصولية الإسلامية الجديدة ليست حركة إصلاح بقدر ما هي حركة إفساد لسماحة الدين الشعبي، والشاهد على ذلك حلقات العنف المتصاعدة على يد أتباعها. ولقد اتضح الآن أن صعود السياسات القائمة على أساس الراديكالية الدينية والإحياء الفعلي للدين الشخصي كان كلاهما ظاهرة مميزة لنهايات القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين. ومن مفارقات الأصولية الدينية التي أعيد إحياؤها أنها نبعت من عالم يعتمد فيه بقاء البشرية على مؤسسات تكنولوجية – علمية لا تتلاءم مع هذه الأصوليات، لكنها تظل لا غنى عنها حتى للأتقياء.

ويلقي المشهد التالي الأضواء على الثورة الشيوعية وأثرها على الفنون. فلقد تعاطفت القوى الثورية اليسارية الجديدة مع حركات الفن الطليعي في ثمانينيات القرن التاسع عشر وتسعينياته، وظهرت حركات فنية حملت أسماء مختلفة ومتداخلة، مثل التكعيبية، والمستقبلية، والتكعيبية – المستقبلية، والفن التجريدي الهندسي... إلخ، وكان الفنانون أصحاب هذه الحركات ذوي آراء هدامة عن الفن، أو كانوا ذوي طموحات كونية (كما في روسيا مثلًا)، أو صوفية، ولم يكن لهم في البداية اهتمام بسياسات اليسار. من جهة أخرى، لم يثق الاشتراكيون في البدع غير المفهومة لهؤلاء الطليعيين الجدد. لكن طليعيي وسط أوروبا وشرقها تحولوا إلى اليسار الثوري بأعداد كبيرة في ما بين عامي 1917 و1922. ووضعت الثورة طليعيي روسيا في موضع فريد تمتعوا فيه بالقوة والتأثير. لقد صار في الإمكان الآن تحقيق حلم دمج الفن بالحياة،

والمبدع بعامة الجمهور بشكل لا انفصام بين عراه، بل اتحاد بفضل انخراط الطرفين في الثورة. استغرقت الحركة الطليعية في التلذذ بفن الشارع، وتصوير الشعارات والصور على الجُدُر، بالإضافة إلى تزويد الاحتفالات الثورية بالأعمال الفنية. لكن هذه الأعمال تركت القليل خلفها. وبعد انتهاء الحرب الأهلية، هاجم المشجعون المتعصبون للحزب الشيوعي الحركة الطليعية، وتضاعفت الروابط التي ربطت بين روسيا السوفياتية والغرب - من خلال ألمانيا في معظم الأحوال - وانتقل كثير من الفنانين الطليعيين لسنوات عدة بسهولة جيئة وذهابًا عبر الحدود الأوروبية. وكانت الإنجازات الإبداعية الكبرى التي بقيت من الحركة الطليعية الروسية عمومًا من إنجازات منتصف عشرينيات القرن العشرين. ولم يحدث أي هجوم جاد على الحركة الطليعية في روسيا حتى أواخر عشرينيات القرن العشرين، وقد حافظت الفنون على امتيازاتها بين عامي 1929 و1935، لكن ستالين أرغمها على قبول الخضوع التام للسلطة في ما بعد. وسرّع هذا الوضع الثقافي القاسي بنهاية الحركة الطليعية الروسية التي ازدهرت منذ عام 1917؛ وصارت الواقعية الاشتراكية إجبارية.

أما بطل المشهد التالي فذو وجه قبيح، وهو الدكتاتوريات الحاكمة مثل النازية والفاشية والستالينية. فلقد زُعم بثقة لمدة قرن قبل الحرب العالمية الأولى أن أوروبا كانت تسير في اتجاه الليبرالية السياسية، والحقوق المدنية، والحكومة الدستورية ذات السلطات المنتخبة، على الرغم من أنها لم تكن بالضرورة جمهوريات. باختصار، كانت الديمقراطية تحقق تقدمًا سريعًا حتى قبل عام 1914 بوقت قصير. والمقصود بالديمقراطية هنا أن الحكومة تأتي بتصويت جميع الذكور الراشدين. وصارت أوروبا بعد انتهاء الحرب مكونة من نظم برلمانية من نوع أو آخر، ما عدا روسيا السوفياتية الثورية التي مزقتها الحرب. لكن اتجاه التطور السياسي يكاد يكون قد انعكس رأسًا على عقب فورًا. ومن السمات المشتركة بين الفاشية والنظم الشيوعية في تلك الحقبة أنها لم تر أن دورها هو صيانة مجتمعاتها، أو إصلاحها، أو حتى تحسين أحوالها، بل اعتبرت دورها وسيلة لتحويل هذه المجتمعات وإعادة بنائها. كان من تولوا حكم هذه المجتمعات قادة مطلقي اليد في الحكم. وقد ألحت سلطات هذه النظم الشمولية

الحاكمة على الفن لتقديم الكثير لها، كما وجد الفن أيضًا صعوبة بل استحالة في الهرب من مطالب السلطات السياسية منه وتحكّمها فيه. ربما كانت معارض الفن والقوة أكثر الأشكال المميزة التي تعاون فيها الفن مع السلطة أثناء عصر الليبرالية البرجوازية، وقد ظهرت الأجنحة القومية الصغيرة في هذه المعارض للمرة الأولى في عام 1867. توجد مطالب ثلاثة أساسية عادة ما تطالب بها السلطة الفنون: المطلب الأول هو إظهار مجد السلطة نفسها وانتصاراتها. والمطلب الثاني هو تنظيم القوة بوصفها عملًا دراميًا يقدم في المجال العام. وازداد تحول القوة إلى مسرح عام مع التحويل الديمقراطي للسياسات، بحيث كان الشعب هو جمهور مشاهدي العرض المسرحي والمشاركين المنَظَّمين فيه، وكان هذا هو التجديد الخاص لعصر الديكتاتوريين. لقد أمكن الفن تقديم خدمة ثالثة للسلطة، هي خدمة تعليمية أو دعائية، ذلك أنه تمكن من تعليم نسق قيم الدولة للناس، وإعلامهم به وغرسه فيهم. لكن شكلًا من الأشكال التقليدية للفن السياسي يتطلب شيئًا من التعليق عليه، وهو المنحوتات التذكارية العامة التي صارت في القرن التاسع عشر نوعًا من المتاحف الموجودة في الهواء الطلق المخصصة للتاريخ القومي كما يُرى من خلال الرجال العظماء. لكن التماثيل البرونزية والرخامية بالتحديد عفا عليها الزمن بعد الحرب العظمى، وصارت اللغة البصرية المسهبة للرمزية والرمز غير مفهومة في القرن العشرين بالقدر نفسه الذي صارت فيه الأساطير الكلاسيكية غير مفهومة لمعظم الناس. احتاجت السلطة إلى الفن بوضوح. لكن أي نوع من الفن؟ ربما توقع المرء أن النظم التي التزمت بالقطيعة مع الماضي والاحتفاء بالمستقبل ستتعامل بمزيد من الأريحية مع الحركة الطليعية. لكن وجدت صعوبتان ثبت أنهما لا تُقهران: الأولى أن الحركة الطليعية في الفن لم تسر بالضرورة في نفس اتجاه الراديكاليين السياسيين من اليمين أو اليسار. والصعوبة الثانية كانت أن الحداثة راقت للأقلية، بينما فضلت الحكومات الفنون التي ستروق للعامة، أو على الأقل سيفهمها العامة على الفور، وذلك على أسس أيديولوجية وعملية. وبرعت هذه الحكومات في إيقافها الفنانين غير المرغوب فيهم الذين يبدعون أعمالًا فنية غير مرغوب فيها أكثر مما برعت في العثور على فن جيد للتعبير عن طموحاتها.

بطل المشهد الأخير في هذا القسم بطل مهزوم، فالمشهد يقدم لنا الحركة الطليعية وهي تفشل. هجر الفنانون مشروعات حركاتهم الفنية بعد قرن من التجريب في إعادة التفكير الثورية في الفن، ولنقل منذ عام 1905 إلى منتصف ستينيات القرن العشرين، تاركين وراءهم الطليعيين الذين صاروا قسمًا فرعيًّا من أقسام التسويق. كان فشلها فشلًا للحداثة؛ فالقرن كان أساسًا عصر الآلة، وكان الفشل أكثر حدة في الفنون البصرية منه في أي فن آخر. وصارت أي فنون بصرية لم تنتج بغرض الاستخدام من اهتمامات الأقلية في القرن العشرين، وبالذات تصوير اللوحات والنحت. عانت الفنون البصرية أكثر من غيرها من بقية الفنون الإبداعية من إنهاء التكنولوجيا لصلاحيتها، فالقرن العشرين ينتمي إلى التصوير الفوتوغرافي، وليس إلى تصوير اللوحات. لكن هوبزباوم يرى سببًا لا يقل عن ذلك قوة للحرب الخاسرة التي شنتها الفنون التقليدية ضد التكنولوجيا في قرننا، ألا وهو نمط الإنتاج الذي التزم به فنان الفنون البصرية. تنتج في هذا النمط من الإنتاج أعمال فنية فريدة يدويًّا، لا تلائم اقتصادًا يعتمد على طلب الآلاف بل الملايين من المستهلكين للسلعة، لا على طلب أفراد أو عشرات قليلة أو كثيرة لها؛ باختصار، هي غير ملائمة لاقتصاد هذا القرن المعتمد على الجماهير الغفيرة. لكن التعامل مع الفنون بمنطق اقتصاد السوق قد عرقل إبداع أعمال فنية جديدة تكمل ما قبلها من أعمال الثقافة الرفيعة التي سبقت الحرب؛ فقد أدى الإنتاج الآلي الكبير للأعمال الفنية إلى جعل الأعمال الثمينة الفريدة التي تنتج يدويًّا غير متاحة تجاريًّا. وإني أتفق مع هذا التحليل الذي يرى أن الثقافة تتغير وفقًا لتغير شروط الهياكل الاقتصادية والاجتماعية وتطورها، وهو تحليل يوضح الخلفية الفكرية لهوبزباوم؛ فهذا الخط الفكري بالطبع خط ماركسي، من دون ترديد للمصطلحات الماركسية[14].

من ثم تختلف أزمة الفنون البصرية من حيث النوع عما شهدته بقية الفنون من أزمات حتى الآن. إن الشكل التقليدي للمحاكاة في الفنون البصرية فقط هو الذي اختفى تمامًا عن الأنظار، وخصوصًا في تصوير اللوحات، وهو الشكل

(14) Cross, «Modern History Book Review: Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century».

الذي كان فن الصالونات في القرن التاسع عشر، ولم يُعِد أحد تأهيله حتى اليوم، على الرغم من كل ما بذله تجار الفنون من جهد. من ثم كانت الأخبار الطيبة للحركة الطليعية في تصوير اللوحات أنها كانت اللعبة الحية الوحيدة في البلدة. أما الأخبار السيئة فهي أن العامة لم يحبوها. صار اللون يتمتع بمزيد من الحيوية لدى الطليعيين الذين احتكروا التعبيرية، واستغلوا القدرة على حقن الواقعية بالعاطفة. ثم أتت تكنولوجيا الفيلم السينمائي في ما بعد لتظهر قدرتها على المنافسة، لكن القطيعة الحقيقية بين الجمهور والفنان أتت مع القرن العشرين. كان الطليعيون ممزقين دائمًا بين الاعتقاد بعدم وجود مستقبل لفن الماضي – حتى الماضي القريب، ولا حتى لأي نوع من الفن بالمعنى القديم للكلمة – والاعتقاد بأن ما كانوا يفعلونه في الدور الاجتماعي القديم للفنانين والعباقرة كان مهمًّا، وضاربًا بجذوره في التقليد العظيم للماضي. ما يمكن توصيله باللغات الجديدة الفقيرة لتصوير اللوحات أقل بكثير مما أمكن توصيله باللغات القديمة. إن الثورة الحقيقية في فنون القرن العشرين لم ينجزها الطليعيون الآخذون بالحداثة، بل أنجزها المنطق المختلط للتكنولوجيا والسوق الشامل، أي التحول الديمقراطي للاستهلاك الجمالي. والفكرة وراء الفنون الثورية الحقيقية هي أنها تحظى بقبول الجماهير بسبب أنه كان عليها أن تتواصل معهم. لم يكن من المفترض أن يكون الفن المفاهيمي والداداتية طرقًا لتثوير الفن، بل للقضاء عليه. لكن أحد تقاليد الحركة الطليعية مارس دور همزة الوصل بين عالمي القرنين التاسع عشر والعشرين، وهو التقليد الذي أدى من وليام موريس، وحركة الفنون والحرف إلى الباوهاوس. تكمن قوة هذا التقليد في أن ما يُلهبه ليس اهتمامات الفنانين بالمسائل التقنية النخبوية بوصفهم مبدعين عباقرة أفرادًا، بل بوصفهم بنائين لمجتمع أفضل، وكانت قوة دفعه اجتماعية وجمالية في آن.

ماذا بقي بعد الهزيمة: فنون الجماهير والأساطير المخترعة

يختم هوبزباوم كتابه بقسم موجز يحاول أن يتلمس فيه كيف هُزمت الفنون، وما الذي حل محل الفنون المهزومة بعد أن جعلها التقدم التكنولوجي زائدة عن الحاجة. يبدأ هذا القسم بلقطة عامة يستعرض فيها فنون الجماهير. يقول هوبزباوم إن الثورة الصناعية التي حدثت في منتوجات العقول لها سببان:

التقدم التقني الذي حل محل المهارات اليدوية، والطلب الكبير عليها الذي جعلها غير كافية. وهو يرى أن الأخذ بالآلات الميكانيكية الفعلية ليس هو الذي يحدد السمة «الصناعية» لأي فن على أي حال، بل ما يحددها هو تقسيم عملية الإبداع الفردي إلى أقسام متخصصة، تؤدي إلى تذويب المنتج الفرد في كيان جمعي، ينسقه مدير تنفيذي أو إداري. تأخذ الفنون التي هي المنتوجات الجديدة للعصر الصناعي مثل الأفلام، والإذاعة، والموسيقى الشعبية، بتقسيم واسع للعمل منذ البداية. ومن الواضح أن ما يخرج من مثل هذا الإنتاج الصناعي أو شبه الصناعي شيء شديد الاختلاف عن الأعمال الفنية المصنوعة يدويًا التي ينتجها النوع التقليدي من الفنون، ولا يمكن الحكم عليه بالطريقة نفسها. والتصنيع جعل الناقد ذا الطراز القديم زائدًا على الحاجة بالقدر نفسه الذي جعل به الفنان ذا الطراز القديم زائدًا على الحاجة. يرى هوبزباوم أن أول ما يجب عمله إزاء هذا الوضع هو قبوله، ومن قبلوه استخدموا ثلاثة مداخل حاولوا الوصول بها إلى صلح ثقافي مع الثقافة الصناعية. فالأميركيون اكتشفوا هذه الثقافة الصناعية، ووصفوها، وقاسوها كميًّا، أما الأوروبيون، لا سيما الفرنسيين والإيطاليين، فحللوها ونظّروا لها، والبريطانيون فسروها أخلاقيًّا. والثقافة الصناعية لا تنتج أعمالًا فنية تدعو إلى الانتباه الفردي والمركز (مثل الباليه أو الأوبرا أو اللوحة أو السيمفونية)، بل تنتج عالم الجريدة المصطنع، وشرائط رسوم الكاريكاتير، أو التتابع اللانهائي لحلقات رعاة البقر أو الجريمة. ومن التناقضات أن هذا التطور الفائق الحداثة يعود بنا إلى أقدم وظيفة للفنون، ألا وهي شرح الأسطورة والأخلاقيات. يثير هذا التحليل سؤالين مهمين: كيف يمكننا الحكم على مخرجات التيار الثقافي وربما تحسينها؟ وأي مساحة يتركها هذا لقيم الفن، أو الإبداع الفردي؟ التهمة الكبرى الموجهة إلى الثقافة الجماهيرية أنها تخلق عالمًا مغلقًا، وبهذا تزيل الرغبة في عالم مثالي وطيب، وهي العنصر الجوهري للبشرية، والأمل العظيم للإنسان. هذا الأمل لم يستبعد، لكنه يأخذ في الثقافة الجماهيرية شكل الخيال، وهو شكل سلبي ومراوغ، وهو عمومًا خيال عدمي. والفن ذو الطراز القديم يميل منطقيًّا إلى العودة إلى أنواع النشاط التي لا يمكن مكننتها بعد. يقول هوبزباوم إن أول من اكتشف هذا النهج كان موسيقيو الجاز، الذين يقدمون في أدائهم ارتجالات يستحيل

أن تجاريهم فيها الآلات التي تعزف مقطوعة موسيقية لو ألقمتها قطعة نقود معدنية. ثم يضرب أمثلة لمن ساروا على درب الارتجال نفسه في الفن ووسائل الإعلام. لكن الارتجال لا يمكن أن يقدم حلًا، بل يقدم مسكنات ليس إلا. فهو جيب من الحرية في وسط أرض شاسعة من القهر والروتين. أما أفضل حل متاح للفنان فيكمن في حاجة الصناعة نفسها إلى هامش معين للإبداع الأصيل، الذي يمكنه وحده تقديم المادة الخام التي يمكن تصنيعها. ويضرب المؤلف مثلًا أفلام الغرب الأميركي التي هي عبارة عن صور ذهنية للعالم، وأسطورة، وعالم أخلاقي، خلقتهم مئات القصص الرديئة، والأفلام ومسلسلات التلفزيون الرديئة، وهي لم تبق بسبب هذا الإنجاز، بل من خلاله.

وعند وصول المؤلف إلى هذه الزاوية من اللقطة العامة التي عرضت لنا فنون الجماهير، يدخل بلقطة منقضة مكبرة (زوم إن) على **أسطورة رعاة البقر الأميركيين**، وهي ضمن الموضوعات الموجودة داخل هذه اللقطة العامة للفنون الجماهيرية. يتساءل هوبزباوم: لماذا صارت هذه المجموعة من الرجال الذين يمتطون صهوات الجياد ويرعون الماشية عمومًا - لكن ليس دائمًا - موضوع أسطورة قوية، وبطولية، ونموذجية وذكورية أساسًا؟ ولماذا كان لهذه الأسطورة من بين العديد من هذا النوع من الأساطير كل هذا الحظ الزائد عن المعتاد، والفريد عالميًا حقًا، وهي أسطورة نتجت من جماعة هامشية اجتماعيًا واقتصاديًا من أفراد البروليتاريا، منقطعي الجذور، الهائمين على وجوههم، الذين نهضوا وسقطوا في مسار عقدين من القرن التاسع عشر في أميركا؟ يشرح هوبزباوم أن قدرة الرعاة الممتطين صهوات الخيول على إنتاج مثل هذه الصور البطولية ليست أمرًا عامًا تمامًا. كان رعاة البقر الأميركيون الحقيقيون بلا أهمية سياسية إطلاقًا في تاريخ الولايات المتحدة الأميركية، بينما كان راكبو الخيول البريون في بلدان أخرى مهمين، بل كانوا أحيانًا عناصر مؤثرة، بل وحاسمة في تطور أممهم، لكن لا أحد منهم أنتج أسطورة حازت انتشارًا شعبيًا دوليًا جادًا، فضلًا عن أسطورة يمكن أن تقارن ولو مقارنة ضعيفة بحظ أسطورة رعاة البقر الأميركيين الشماليين. لماذا؟ يذكرنا المؤلف بالمرونة الأيديولوجية والسياسية لهذه الأساطير أو «التقاليد المخترعة»، فالصورة الأصلية للغرب الأميركي البري تحتوي عنصرين: المواجهة بين الطبيعة والحضارة، والمواجهة بين الحرية

والقيود الاجتماعية. الكثير من الأبطال ذوي البشرة البيضاء لملحمة الغرب البري الأصلية من الخارجين عن «الحضارة» بمعنى ما، أو لاجئين منها. إنهم لا يجلبون معهم العالم الحديث. كانت الأسطورة الأصلية للغرب الأميركي طوباوية، مثل أميركا نفسها، إعادة خلق للحالة المفقودة للطبيعة. ويشرح هوبزباوم كيف أن الأسطورة الأوروبية عن الغرب البري لم تستمد من الأسطورة الأميركية. لكن ماذا عن التقليد المخترَع لراعي البقر الأميركي الذي ظهر كما رأينا في تسعينيات القرن التاسع عشر، وصُوِّر دراميًّا بالمصادفة في معرض شيكاغو لعام 1893، حين عرض بافالو بيل حيوانات الغرب الأميركي التي جمعها في حديقة سفاري خاصة به. ظهر راعي البقر في ثمانينيات القرن التاسع عشر في صورة شخص خارج عن المجتمع: غوغائي، وخطر، وخارج على القانون، ومتهور، وفردي. لكن الصورة الجديدة له رسمتها الطبقات الوسطى الغربية التي انهمكت بشدة في تربية المواشي، وكانت مهتمة بالأدب بعمق. كان راعي البقر المخترَع ابتكارًا رومانسيًّا متأخرًا من حيث النوع الأدبي. لكن له وظيفة مزدوجة من حيث المحتوى الاجتماعي، فهو أولًا يمثل الحرية الفردية وقد زجت في زنزانة يستحيل الفرار منها؛ بإغلاق الأرض، وقدوم الشركات الكبيرة. ويمثل ثانيًا مثالًا أكثر خطورة، ألا وهو الدفاع عن طرائق الحياة الأميركية الأصلية لذوي البشرة البيضاء والأصل الأنكلوسكسوني والعقيدة البروتستانتية ضد الملايين من المهاجرين من الأصول العنصرية الأدنى الذين يطغون عليها. شق تقليد راعي البقر الجديد طريقه إلى عالم أوسع من خلال سبيلين: فيلم الغرب الأميركي، ورواية الغرب الأميركي الأصلية أو الفرعية. ويلفت هوبزباوم أنظارنا إلى حقيقة مثيرة للعجب في خلاصة هذا المسح، هي إعادة اختراع تقليد راعي البقر في زمننا في شكل الأسطورة الثابتة، أسطورة أميركا في عهد ريغان، ويرى أن التقليد المخترَع الحقيقي للغرب الأميركي كظاهرة جماهيرية سادت السياسة الأميركية هو نتاج عهود كينيدي، وجونسون، ونيكسون، وريغان. ثم يتساءل: هل هذه الأسطورة الريغانية عن الغرب الأميركي تقليد دولي؟ ويرد بأنه لا يعتقد ذلك. أولًا، بسبب موت أكبر وسيط أميركي نقل الغرب الأميركي المخترَع. فرواية الغرب الأميركي، أو الرواية الفرعية للغرب الأميركي لم تعد ظاهرة دولية. أما فيلم الغرب الأميركي فقتله التلفزيون. وما إن أصيبت أفلام

الغرب الأميركي نفسها بعدوى الريغانية، أو بجون وين بوصفه من حاملي الأيديولوجيات، حتى صارت أميركية قحة، إلى درجة أن معظم بقية العالم لم يفهم فكرتها، أو لو فهمها فإنه لم يحبها. ثم يلخص رأيه في سبب تحول رعاة البقر الأميركيين إلى أسطورة اشتهرت في جميع أنحاء العالم في أنهم ظهروا في بلد كان مرئيًّا للعيان على مستوى الكون عمومًا، ومركزيًّا لعالم القرن التاسع عشر، وتشكل فيه البعد الطوباوي، إذا جاز القول، على الأقل في الحقبة السابقة على عام 1917، وثانيًا، لأن التأثير العالمي للثقافة الشعبية الأميركية ووسائل الإعلام التي حملتها والتي سادتها الولايات المتحدة الأميركية، قد ضخّما من الصرعة المحلية الصرفة لأسطورة الغرب الأميركي، وأضفيا عليها الطابع الدولي. كانت الولايات المتحدة الأميركية في القرن التاسع عشر مجتمعًا بلا دولة بعدة طرائق. فصارت أساطير الغرب الأميركي تمثل دولة لا تخفيف فيها من قسوة الطبيعة إلا بحكم مساعدة الفرد والجماعة للنفس مساعدة ذاتية، عن طريق رجال مسلحين مرخصي السلاح أو غير مرخصيه، عصابة من أفراد قلائل على أهبة الاستعداد دائمًا لمواجهة الأخطار، ويملكون شحنات من الفروسية عرَضًا. على عكس أساطير الغرب الكندي التي تمثل فرض أوامر الحكومة والنظام العام، كما يتمثل رمزيًّا في أزياء النموذج الكندي من البطل الممتطي صهوة الحصان، ألا وهو خيالة الشرطة الكندية الملكية. وقد راقت أسطورة الغرب الأميركي للناس بفضل ما فيها من فوضى فردية، فالفوضى الفردية لها وجهان: فهي تمثل للأثرياء والأقوياء علوّ شأن الربح على القانون والدولة، وتمثل لمن لا يملكون ثروة ولا سلطة، الفردية والاستقلال. يفترض هوبزباوم أن راعي البقر كان أداة فعالة للحلم بشكل غير معتاد، لمجرد أنه كان أسطورة مجتمع مفرط في الفردية، المجتمع الوحيد للعصر البرجوازي الذي كان بلا جذور حقيقية سابقة على البرجوازية.

وهكذا ينتهي كتاب أزمنة متصدعة الذي صحبنا فيه مؤلفه المؤرخ إريك هوبزباوم في رحلة ممتعة في تاريخ أوروبا عبر بحثه لأزمة فنونها. وهذا العرض الموجز لا يوفيه حقه، ففي متن الكتاب الكثير من التفاصيل التي ستمتع القراء وتضيف إلى معلوماتهم عن تاريخ أوروبا كما لم يروه من قبل.

تمهيد

«ها نحن هنا كسهل تكتنفه الظلمة
تجتاحه أجراس مشوشة منذرة بِكَرٍّ وفرّ
حيث تشتبك جيوش جاهلة في الليل»

ماثيو آرنولد (Mathew Arnold)
«شاطئ دوفر»

يتناول هذا الكتاب ما حدث لفن المجتمع البرجوازي وثقافته بعد أن تلاشى ذلك المجتمع إلى غير رجعة مع الجيل الذي تلا عام 1914. والكتاب عن جانب واحد من موجة التغير الزلزالية الشاملة التي عاشتها البشرية منذ العصور الوسطى وانتهت فجأة في خمسينيات القرن العشرين بالنسبة إلى ثمانين في المئة من العالم، وعن ستينيات القرن العشرين حين رأى باقي البشر أن القواعد والأعراف التي حكمت العلاقات الإنسانية قد أصابها البلى. بناء على ما سلف، يتناول الكتاب أيضًا عصرًا من عصور التاريخ فقد ملامحه، وتطلع في السنوات الأولى من الألفية الجديدة إلى مستقبل غير معروف، بلا إرشادات ولا خريطة هادية، وقد انتابه قدر من الحيرة المشوبة بالاضطراب أكثر مما أتذكره على مدى عمر طويل. وحيث إنني - بوصفي مؤرخًا - فكرت وكتبت بين الحين والآخر عن التشابك الغريب بين الحقيقة التاريخية والفن؛ فقد طلب مني منظمو مهرجان سالزبورغ السنوي (بشيء من التشكك) قرب نهاية القرن الماضي أن أتحدث عنه، علمًا بأن هذا المهرجان من البقايا الشهيرة التي ظلت موجودة من العالم الذي ذكره ستيفان زفايغ (Stefan Zweig) في كتابه

عالم الأمس(*)، والذي كان زفايغ مرتبطًا به بشدة. تشكل هذه المحاضرات التي ألقيتها في سالزبورغ بداية الكتاب الذي بين أيدينا، والذي كتبته بين عامي 1964 و2012. لم ينشر قط ما يزيد على نصف محتوى الكتاب من قبل، على الأقل باللغة الإنكليزية.

يبدأ الكتاب باستعراض يشوبه شيء من الحذر للبيانات التي صدرت في القرن العشرين. الفصول من الثاني إلى الخامس تأملات واقعية في وضع الفنون عند بداية الألفية الجديدة. لا يمكننا فهم هذه الأوضاع ما لم نعد للغوص في عالم الأمس المفقود. تتناول الفصول من السادس إلى الثاني عشر هذا العالم الذي تشكل أساسًا في أوروبا في القرن التاسع عشر التي لم تقف عند مجرد ابتكار القانون الأساسي للـ«كلاسيكيات»، خصوصًا في الموسيقى، والأوبرا، والباليه والدراما، بل ابتكرت أيضًا اللغة الأساسية للأدب الحديث في الكثير من البلدان. أمثلتي مأخوذة أساسًا من المنطقة التي كوّنت خلفيتي الثقافية - وسط أوروبا جغرافيًا، وألمانيا لغويًا - لكنها تولي اهتمامها أيضًا لـ«الصيف الهندي» أو «العصر الجميل»(**) اللذين كانا مهمين في هذه الثقافة في العقود

(*) عالم الأمس (*The World of Yesterday*): عنوان السيرة الذاتية للكاتب النمساوي ستيفان زفايغ. بدأ زفايغ في كتابتها في عام 1934 بينما كان يتوقع مطاردة النازي له؛ ففر إلى إنكلترا ثم إلى البرازيل. أرسل زفايغ مسودات الكتاب بالبريد إلى الناشر في اليوم السابق لانتحاره هو وزوجته في شباط/ فبراير 1942. صدرت طبعته الأولى في ستوكهولم في عام 1942، ثم صدرت طبعته الإنكليزية في نيسان/ أبريل 1943 عن دار نشر فيكينغ برس [المترجمة].

(**) العصر الجميل (Belle époque) والصيف الهندي (Indian Summer): «العصر الجميل» حقبة في التاريخ الفرنسي والبلجيكي بدأت في عام 1871 وانتهت مع بداية الحرب العالمية الأولى في عام 1914. بدأ العصر الجميل خلال عهد الجمهورية الفرنسية الثالثة (بداية 1870)، وكانت حقبة تتميز بالتفاؤل والسلام في الداخل في أوروبا، مع ظهور التكنولوجيا الجديدة والاكتشافات العلمية؛ ما سمح للفنون بالازدهار في باريس، فظهر العديد من روائع الأدب، والموسيقى، والمسرح، والفنون البصرية التي لا جدال في جودتها. وفي وقت لاحق، اعتبر العصر الجميل «العصر الذهبي» على النقيض من ويلات الحرب العالمية الأولى. أما الصيف الهندي فهو نسيم صيفي لطيف يأتي في نهايات الخريف في الهند، وتتميز فترة الصيف الهندي بطيب الجو، والسكينة، ما جعل اسمه مصطلحًا يطلق على المدة التي تقع قرب نهاية أي عمل حين يكاد الإنسان ينجز عمله؛ فيشعر بكل هذه الأحاسيس الطيبة التي يتميز بها الصيف الهندي [المترجمة].

الأخيرة السابقة على عام 1914. وينتهي هذا القسم من الكتاب(*) بالنظر في إرث هذا العالم.

لا توجد اليوم - إلا في ما ندر - كتابات أشهر من وصف كارل ماركس (Karl Marx) التنبؤي للعواقب الاقتصادية والاجتماعية للتصنيع الرأسمالي الغربي. لكن كما أرست الرأسمالية الأوروبية في القرن التاسع عشر دعائم سيطرتها على عالم كان مقدرًا له أن يتحول بفعل الفتح، والتفوق التقني وعولمة اقتصاده، فقد حملت معها أيضًا حِملًا قويًّا ذا هيبة من المعتقدات والقيم التي زعمت تفوقها على غيرها بحكم طبيعة الأمور. دعونا نسمي هذا «الحضارة البرجوازية الأوروبية» التي لم تتعافَ قط من الحرب العالمية الأولى. كانت للفنون والعلوم الدرجة المركزية نفسها التي لإيمان هذه الرؤية الواثقة من نفسها للعالم بالتقدم والتعليم، وكانت حقًّا القلب الروحاني الذي حل محل الدين التقليدي. لقد ولدتُ ونشأتُ بين ظهراني هذه «الحضارة البرجوازية» التي ترمز إليها بشكل قوي الحلقة العظيمة من البنايات العامة التي أنشئت في منتصف القرن والمحيطة بالقسم المركزي لفيينا الذي يرجع إلى القرون الوسطى وعصر الإمبريالية، ألا وهي مبنى البورصة، والجامعة، ومسرح بورغثياتر، والقاعة التذكارية للمدينة، ومبنى البرلمان الكلاسيكي، والمتحفان الضخمان المتواجهان: متحف تاريخ الفن ومتحف التاريخ الطبيعي، وبالطبع مبنى الأوبرا الكبير (غراند أوبرا) الذي يقع موقع القلب من أي مدينة برجوازية تحترم نفسها من مدن القرن التاسع عشر. كانت تلك هي الأماكن التي يتعبد فيها «المثقفون» على مذابح الثقافة والفنون. ثم أضيفت كنيسة من طراز القرن التاسع عشر في الخلفية لا لشيء، إلا لتكون بمنزلة اعتراف لاحق بالعلاقة التي تربط بين الكنيسة والإمبراطور.

(*) يقول المؤلف في النص الأصلي إن الكتاب ينتهي بالنظر في إرث هذا العالم. ولما كان ما ينتهي بالنظر في هذا الإرث هو القسم الثاني من الكتاب الذي يقدم له المؤلف عرضًا موجزًا في هذا الاستهلال وليس الكتاب بأكمله، فقد أصلحت هذا الخطأ في المتن، لكنني أذكره هنا في الهامش [المترجمة].

كان هذا المشهد الثقافي - بقدر جدته - يضرب بجذوره في الثقافات القديمة الأميرية [المتصلة بالأمراء]، والملكية والكنسية السابقة على الثورة الفرنسية، أي الرعاة النموذجيون للفنون والعروض الرفيعة في عالم يتمتع بالسلطة والثراء الفاحش. ما زال هذا المشهد موجودًا إلى حد معقول من خلال الارتباط بين الهيبة التقليدية والقوة المالية الذي يتضح في العروض العامة، لكنه لم يعد محاطًا بالهالة المقبولة اجتماعيًّا التي تضفيها سلطة الميلاد أو السلطة الروحية. ربما كان هذا أحد أسباب بقائه بعد التدهور النسبي لأوروبا ليظل التعبير النموذجي في أي مكان في العالم عن ثقافة تقرن السلطة والإنفاق الحر بالهيبة الاجتماعية العالية. وتظل الفنون الرفيعة - مثلها مثل الشمبانيا - ذات مركزية أوروبية إلى هذا الحد، حتى في كوكب تسوده العولمة.

وينتهي هذا القسم من الكتاب بشيء من التأمل في إرث هذه الحقبة والمشكلات التي يواجهها.

كيف أمكن القرن العشرين أن يواجه انهيار المجتمع البرجوازي التقليدي والقيم التي حافظت على تماسكه؟ هذا هو موضوع الفصول الثمانية التي تكوِّن القسم الثالث من الكتاب، وهي مجموعة من ردود الفعل الثقافية والمضادة للثقافة لنهاية عصر. تهتم هذه الفصول - بين ما تهتم به من موضوعات أخرى - بوقع علوم القرن العشرين على حضارة لم تتمكن من فهمها، مهما كان إخلاصها للتقدم، بل تقوضت تحت وطأتها، كما تهتم بضروب الجدل المحيرة الموجودة في دين الجماهير في عصر تتصاعد فيه العلمانية بوتيرة متسارعة، والفنون التي فقدت ملامحها القديمة لكنها فشلت في إيجاد ملامح جديدة غيرها، لا من خلال بحثها «الحداثي» أو «الطليعي» في تنافس مع التكنولوجيا، ولا من خلال التحالف مع السلطة، ولا أخيرًا من خلال الخضوع للسوق مع الشعور بالغضاضة والسخط.

ماذا ألم بالحضارة البرجوازية؟ لقد بنيت هذه الحضارة على نمط إنتاج قائم على التدمير والتحويل الشاملين، وقد صممت عملياته الفعلية، ومؤسساته، ونسقه السياسية، ونسق القيم الخاصة به بيد أقلية لخدمة أقلية، على الرغم من أنها أقلية قابلة للتوسع وستتوسع. لقد كانت (ولا تزال حتى اليوم) قائمة

على الجدارة، بمعنى أنها لا هي قائمة على المساواة ولا هي ديمقراطية. كانت «البرجوازية» أو الشريحة العليا من الطبقة الوسطى تعني حتى نهاية القرن التاسع عشر مجموعة قليلة جدًّا من الناس. ففي عام 1875، لم يكن يذهب من أطفال المدارس - حتى في ألمانيا المتمتعة بقدرٍ عالٍ من التعليم - إلى المدرسة الثانوية أو مدرسة قواعد اللغة (المعروفة باسم صالة الألعاب الرياضية)(*) إلا حوالى 100000 طفل، قلة منهم يصلون حتى الامتحانات النهائية لهذه المرحلة، والمسماة بامتحانات الآبيتور (Abitur). ولم يزد عدد من درسوا في الجامعات على حوالى 16000 شخص. ولم يكن في ألمانيا وفرنسا وبريطانيا مجتمعة - حتى عند عشية الحرب العالمية الثانية - أكثر من 150000 طالب جامعي أو نحو ذلك، علمًا بأن هذه الدول ثلاث من أكبر الدول وأكثرها نموًّا وتعليمًا، ويبلغ إجمالي سكانها 150 مليون نسمة، أي أن حوالى عُشْر الواحد في المئة من سكان هذه البلدان مجتمعة هم من أتيح لهم التعليم الجامعي. وقد اتسع التعليم الثانوي والجامعي اتساعًا ملحوظًا بعد عام 1945، ما ضاعف من عدد المتعلمين، بمعنى أن كثيرين ممن تدربوا في ثقافات القرن التاسع عشر هم من تولوا التعليم في المدارس، لكن ذلك لا يعني بالضرورة أننا يمكن أن نقول ونحن مطمئنين إن هذا كان هو العدد الدقيق للمتعلمين في تلك الثقافات.

من الواضح أن الأخطار التي تتهدد هذا النسق كان يجب أن تأتي من الأغلبية التي تقع خارج نطاق تلك النخب. ربما كان هؤلاء يتطلعون إلى مجتمع متقدم لكنه يتمتع بالمساواة، وديمقراطي من دون رأسمالية أو متجاوزًا لها مثل الاشتراكيين، لكنهم أخذوا بالكثير من قيم «الحداثة» البرجوازية ولم يقدموا حتى ذلك المدى أي بديل نوعي. حقًّا، لقد كان موضوع المناضل الديمقراطي - الاجتماعي صاحب «الوعي السياسي» على المستوى الثقافي يقضي بأن ييسر للعامل سبيل الوصول إلى هذه القيم، وقد وفرت له السلطات الاشتراكية المحلية هذا السبيل. ومن المفارقات الساخرة أن أشكال النمو الأصلية للثقافة الثانوية في هذا الوقت، مثل عالم لعبة كرة القدم للمحترفين وجمهورها، كانت

(*) صالة الألعاب الرياضية (Humanist gymnasia): نوع من المدرسة الثانوية في نظام التعليم الألماني تركز تركيزًا مكثفًا على التعلم الأكاديمي، تضارع مدارس النحو في النظام التعليمي البريطاني أو المدارس الإعدادية في الولايات المتحدة الأميركية [المترجمة].

عرضة لأن ينظر إليها على أنها غير ذات صلة بالسياسة وأنها تنويعات جانبية تفتقر إلى النضج. وبقدر علمي، كان الشغف غير المعتاد بكرة القدم بين الطبقة العاملة من أهل فيينا - في فيينا التي كانت إبان طفولتي - أمرًا مسلمًا به، لكن لم يكن لذلك أي ارتباط من أي نوع بتشبث ناخبي هذه الطبقة بالحزب الاشتراكي الديمقراطي بالقدر نفسه من الشغف.

إن الحجة الأساسية للأبحاث التي جمعتها بين دفتي هذا الكتاب هي أن منطق التطور الرأسمالي والحضارة البرجوازية نفسيهما ارتبط بتدميرهما الأساس الذي يقومان عليه؛ من مجتمع ومؤسسات تديرها أقلية من نخبة متقدمة تتسامح الأغلبية مع وجودها، بل قد تقبلها، على الأقل ما دام النظام يضمن الاستقرار، والسلم، وإقرار النظام العام، والتوقعات المتواضعة للفقراء. ولم يتمكن ذلك المنطق من مقاومة الضربة الثلاثية المشتركة التي أتته من ثورة العلم والتكنولوجيا التي حدثت في القرن العشرين وغيرت الطرائق القديمة لكسب العيش قبل أن تدمرها، ومن المجتمع الاستهلاكي الجماعي الذي تولد عن تفجر القدرات الكامنة في الاقتصادات الغربية، ومن دخول الجماهير بعزيمة إلى المشهد السياسي بوصفهم مستهلكين وناخبين. كان القرن العشرون - أو نصفه الثاني إذا توخينا مزيدًا من الدقة - عصر الرجل الأبيض المنتمي إلى عموم الناس، على الرغم من أن هذا ينطبق إلى حد أقل على المرأة. لقد عولم القرن الحادي والعشرون هذه الظاهرة. وأظهر أيضًا عيوب النظم السياسية التي تقرن الديمقراطية بالاقتراع العام الفعال والحكومة القائمة على تمثيل الناخبين، خصوصًا مع التسليم بأن سياسات الحكم الرشيد وبنيته ظلتا محصنتين ضد العولمة، بل عززهما التحول العام - الذي كاد يعم الكوكب - إلى مجموعة من «الدول القومية» ذات السيادة. كما أن النخبة الحاكمة، أو على الأقل النخبة المهيمنة، القديم منها والجديد، لم تكن لديها فكرة عما ينبغي عليها عمله، ولو زعمت أن لديها مثل هذه الفكرة، لافتقرت إلى القوة اللازمة للفعل.

كان قرن الرجال والنساء المنتمين والمنتميات إلى العوام أكثر إيجابية بمراحل على المستوى الثقافي، حتى ولو كان قد اختزل جمهور الثقافة الكلاسيكية البرجوازية الرفيعة إلى ركن للمسنين، أو المتعجرفين، أو الأثرياء الساعين وراء الهيبة. وبحلول ستينيات القرن العشرين، لم تكد الموسيقى

الكلاسيكية تقدم اثنين في المئة من ناتج التسجيلات الموسيقية، وكانت أساسًا تسجيلات لأعمال ألفت قبل القرن العشرين؛ لأن المقطوعات الموسيقية الطليعية لم تكتسب قط جمهورًا يُعتدّ به. حقًّا، لم يقتصر مزج التكنولوجيا الحديثة بالاستهلاك الجماعي الواسع على خلق المشهد الثقافي العام الذي نعيش فيه، بل ولدت أيضًا أعظم إنجازاته الفنية وأكثرها أصالة، ألا وهي الصور المتحركة. من ثم تأتي هيمنة الولايات المتحدة الأميركية الآخذة بالديمقراطية على قرية وسائل الإعلام العالمية للقرن العشرين، وعلى روح الابتكار لديها في القوالب الجديدة للإبداع الفني - في أسلوب الكتابة، والاستعراضات الموسيقية، والعروض المسرحية، التي تمزج بين التقاليد المكتسبة بالتعلم وقرينتها الثانوية المعيشة - بل أيضًا على نطاق قدرتها على الإفساد. إن تطور المجتمعات التي أغرق فيها اقتصاد تقني وخاضع للتصنيع حياتنا في خبرات شاملة، وثابتة، ومنتشرة من المعلومات والمنتوجات الثقافية - من الصوت، والصورة، والكلمة، والذاكرة والرمز - أمر غير مسبوق تاريخيًّا. لقد حولت تمامًا أساليب فهمنا للواقع والإنتاج الفني، خصوصًا بإنهائها لما تميزت به «الفنون» تقليديًّا من مكانة في المجتمع البرجوازي القديم، بمعنى وظيفتها بوصفها مقياسًا للصالح والطالح، وحاملة للقيم: للحق، والجمال، والتطهر.

قد تبقى هذه الفنون سارية المفعول لجمهور صالة ويغمور(*)، لكنها لا تتفق مع ما يفترضه مجتمع سوق متهالك بالأساس من أن «رضاي أنا» هو الموضوع الوحيد للخبرة، أيما كانت طريقة تحقيقه. وبعبارة جيريمي بنثام (Jeremy Bentham) (أو بالأحرى جون ستيوارت مِل (John Stuart Mill)) «دبوس المكتب جيد بالقدر نفسه الذي لجودة الشِّعر». لا شك في أن هذا غير صحيح، حتى لو كان السبب الوحيد لعدم صحته هو أنه ينقص من قدر مدى امتزاج أَنَوِية [= انظر الثبت التعريفي] المجتمع الاستهلاكي بطقوس المشاركة الجمعية واستعراض الذات، سواء على المستويين الرسمي وغير الرسمي، والتي صارت تميز دولنا

(*) صالة ويغمور هول (The Wigmore Hall): قاعة عرض موسيقى عالمية متخصصة في عزف موسيقى الحجرة وأغانيها، بنيت بين عامي 1899 و1901، تقع في شارع ويغمور بلندن بإنكلترا. تتمتع القاعة بصوتيات تقرب من الكمال، وسرعان ما صارت شهيرة في جميع أنحاء أوروبا وعزف فيها الكثير من عظماء فناني القرن العشرين [المترجمة].

ومجتمعاتنا المدنية العاملة بمشروعات الاستعراض. كان المجتمع البرجوازي يفكر في أنه يعرف ما الثقافة (بعبارة ت. س. إليوت (T. S. Eliot): «النساء يتحركن في الغرفة جيئة وذهابًا/ يتحدثن عن ميكيلانجلو (Michaelangelo)»)، وفي ما عدا ذلك لم يعد لدينا لا الكلمات ولا المفاهيم اللازمة لتعريف السمة شديدة الاختلاف لهذا البعد من أبعاد خبرتنا. بل يرجح أن سؤال «هل هذا فن؟» سيوجهه فقط هؤلاء الذين واللاتي لا يمكنهم قبول أن المفهوم البرجوازي الكلاسيكي لـ«الفنون» لم يعد حيًّا، على الرغم من أنه محفوظ بعناية في ضريحه. لقد وصل إلى منتهى طريقه مع الحرب العالمية الأولى بالدادائية [= انظر الثبت التعريفي]، ومبولة مارسيل دوشامب(*)، والمربع الأسود لماليفيتش(**). لم ينته الفن طبعًا عند ذلك الحد، كما كان من المفترض أن يحدث. ولا انتهى - للأسف - المجتمع الذي كانت الفنون جزءًا لا يتجزأ منه. لكننا لم نعد نفهم أو نعرف كيف نتعامل مع الطوفان الإبداعي الحالي الذي يغرق كوكب الأرض بالصورة، والصوت، والكلمات، والذي يكاد يكون من المؤكد أنه سيصير غير قابل للتحكم فيه في كل من الفضاء والفضاء المعلوماتي.

آمل أن يتمكن الكتاب الذي بين أيدينا من المساعدة في توضيح المزيد من جوانب هذا النقاش.

(*) مبولة مارسيل دوشامب (Marcel Duchamp's urinal): عبارة عن مبولة من الخزف من النوع الذي يوجد في المراحيض العامة، وقعت باسم «ر. موت» وحملت عنوان «النافورة». قدم دوشامب هذه المبولة لمعرض جمعية الفنانين المستقلين في عام 1917. رفضت لجنة التحكيم قبول هذه المبولة، على الرغم من أن اللائحة تنص على ضرورة قبول جميع الأعمال المتقدمة للمعرض ما دام الفنان صاحب العمل قد سدد مصاريف التقدم. عرضت المبولة المسماة «نافورة» في استديو ألفرد ستايغليتز، الذي صورها فوتوغرافيًّا أيضًا، ونشرت الصورة بمجلة الرجل الكفيف، لكن الأصل فقد. يعتبر بعض مؤرخي الفن ومنظري الموجة الطليعية أن هذه المبولة من علامات الفن في القرن العشرين. تعاقد دوشامب مع من أنتج له نماذج مقلدة من العمل الأصلي في ستينيات القرن العشرين، وهي معروضة الآن في عدد من المتاحف [المترجمة].

(**) المربع الأسود لماليفيتش (Malevitch's black square): لوحة شهيرة لماليفيتش لا يوجد داخل إطارها المربع سوى مساحة باللون الأسود. وصل ماليفيتش في هذه اللوحة إلى أقصى مراحل التجريد، علمًا بأن ماليفيتش عبّر عن أنه يهدف إلى الوصول بالرسم إلى أنقى مستوى له بعيدًا عن مبدأ المحاكاة التقليدي، بل الاتجاه به نحو الفن اللاتشبيهي الخالص. من هنا تأتي أهمية هذه اللوحة [المترجمة].

الفصل الأول(*)

بيانات

معظم المشاركين لديهم بيانات مكتوبة. أما أنا فليست لدي بيانات لأعلنها هنا، ولا أعتقد أني قد كتبت قط أي مسودة لوثيقة بهذا الاسم، على الرغم من أني قد كتبت مسودات لنصوص تعادلها. لكني ظللت أقرأ وثائق تسمى بيانات طوال معظم سنوات القرن، وأفترض أن هذا يعطيني شيئًا من الصدقية بوصفي معلقًا على سباق البيانات. بدأت حياتي الثقافية في المدرسة ببرلين في الخامسة عشرة من عمري بقراءة بيان، هو البيان الشيوعي(**) لماركس وإنغلز. ولي صورة فوتوغرافية منشورة في الصحافة وأنا في الثمانينيات من عمري أقرأ جريدة المانيفستو الإيطالية اليومية، التي أعتقد أنها آخر جريدة أوروبية تصف نفسها بأنها شيوعية. وحيث إن والديّ قد تزوجا في زيوريخ في فترة الحرب العالمية الأولى، وسط لينين ورواد كباريه فولتير(***) من الدادائيين، كان من

(*) في الأصل، كلمة ألقيت إسهامًا من المؤلف في سباق البيانات الذي عقد في قاعة عرض سربنتاين، والذي بدأه هانز أولريخ أوبريست (Hans Ulrich Obrist) عام 2008.

(**) بيان الحزب الشيوعي (Communist Manifesto): بيان الحزب الشيوعي كتيب نشره المنظران السياسيان كارل ماركس وفريدرك إنغلز في 21 شباط/ فبراير 1848، ومنذ ذلك الحين أصبح واحدًا من أكثر الكتب السياسية تأثيرًا في العالم. قدّم الكتيب نهجًا تحليليًا للصراع بين الطبقات الاجتماعية (تاريخيًا وفي زمن نشر الكتيب) ومشكلات الرأسمالية، وتنبأ بأنه سيحل الاشتراكية محل المجتمع الرأسمالي خلال حقبة وجيزة، ثم تأتي الشيوعية بدلًا من كل ذلك في نهاية المطاف [المترجمة].

(***) كباريه فولتير (Cabaret Voltaire): نادٍ ليلي أنشئ في زيوريخ في 5 شباط/ فبراير 1916 وخصص للأغراض الفنية والسياسية [المترجمة].

شأني أن أعتقد أن البيان الدادائي قد أثار ضجة صاخبة في لحظة حمل أمي بي، لكن من نحس الطالع أن البيان الدادائي الأول كان قد تُلي قبل حدوث هذا بثلاثة أشهر.

والواقع أن من يقرأون البيانات على نحوٍ منتظم نوع من مخلوقات القرن العشرين. وُجِد الكثير من مثل هذه التصريحات الجماعية في القرون السابقة، وكانت أساسًا تصريحات دينية وسياسية، لكنها نشرت بعناوين مختلفة مثل: عرائض، ومواثيق، والتماسات، وما إلى ذلك. وقد وُجدت الإعلانات العظمى - إعلان استقلال الولايات المتحدة الأميركية، وإعلان حقوق الإنسان - لكنها كانت عادة تصريحات لحكومات ومنظمات مغرقة في الرسمية، مثل إعلان حقوق الإنسان الصادر في عام 1948. وترجع معظم البيانات إلى القرن الماضي.

كيف ستبقى البيانات في القرن الحادي والعشرين؟ لم تعد الأحزاب والحركات السياسية على ما كانت عليه في القرن الماضي، وقد كانت، على أي حال، أحد اثنين من كبار منتجي البيانات، أما الآخر فهو الفنون. ومع صعود مجتمع المشروعات الاستثمارية ورطانة الحاصلين على درجة الماجستير في إدارة الأعمال، حل الاختراع المروع المعروف باسم «بيان المهمة»(*) محل البيانات إلى حد كبير. لم أجد أيًا من بيانات المهام التي صادفتها يقول شيئًا يستحق القول، ما لم يكن القارئ من محبي التصريحات المملة المكتوبة بأسلوب ركيك. لا يمكنك أن تقطع أكثر من بضع ياردات في أدغال المطبوعات من دون أن يصطدم إصبع قدمك بمثال أو آخر منها، وتكاد تكون جميعها خالية من المشاعر، وتخبرك بما يقابل «نهارك سعيد»، و«مكالمتك تهمنا».

لكن البيانات ما زالت تتنافس بنجاح مع بيانات المهام. يوجد حوالى عشرين مليون مادة تحت هذا العنوان على محرك البحث غوغل يمكن فتحها بالنقر عليها بالماوس، وهذا يتيح لك الكثير منها، حتى لو استبعدت سجلات

(*) بيان المهمة (Mission Statement): تصريحات تصدرها الهيئات والمنظمات للتعبير بلباقة عن غرض المنظمة وأهدافها [المترجمة].

البيانات ومختلف منتجاتها. لا يمكنني القول إنها تتفق جميعها مع التعريف المعجمي للبيان وهو «إعلان عام للمبادئ، أو السياسات، أو النوايا، خصوصًا ما كان ذا طبيعة سياسية منها»، أو ما كان ذا أي طبيعة أخرى. تشمل هذه البيانات: بيان الرضاعة الطبيعية، وبيان فلاحة البساتين في الحياة البرية، وبيانًا من أجل التلال، وهو بيان يتناول قطعان الماشية في الأراضي الاسكتلندية المرتفعة، وبيانًا فيه شيء من الجاذبية أصدرته جماعة عاملون ومواقع(*) من أجل ثقافة مشي جديدة، ومواقع بها الكثير من المراجع عن الدادائيين ومبدعي الأوضاع [= انظر الثبت التعريفي]، وأندريه بروتون (André Breton)، وبرشت (Brecht)، لكن الغريب عدم وجود بيان لبطل المشي في المناطق الحضرية والتر بنجامين (Walter Benjamin). وتشمل البيانات بالطبع جميع بيانات هذه المسابقة الرياضية.

لم تتح لي فرصة كبيرة لأسمع عن أخبار البيانات الصادرة بنهاية هذا الأسبوع، لكن ما لفت انتباهي فيها أن الكثير منها كان بيانات فردية، لا على غرار جميع بيانات الماضي التي كانت جميعها تقريبًا تصريحات جماعية، تمثل «نحن» جمعيًّا من نوع أو آخر. ذلك بالتأكيد حال جميع البيانات السياسية التي يمكنني تذكرها؛ فهي تتحدث دومًا بصيغة الجمع وتهدف إلى كسب مؤيدين (بصيغة الجمع أيضًا). ذلك هو الحال تقليديًا أيضًا مع بيانات الفنون التي صارت شهيرة منذ أدخل المستقبليون [= انظر الثبت التعريفي] هذه الكلمة إلى عالم الفن في عام 1909 بفضل الفجوة البلاغية، وهي الهدية الإيطالية التي قدمها مارينيتي (Marinetti). وهم بذلك يتغلبون على الفرنسيين في هذا الصدد بنحو سنوات عدة. إني متأكد من أن التكعيبيين [= انظر الثبت التعريفي] كان من شأنهم أن يحبوا اختراع كلمة بيان، لكنهم لم يكونوا سياسيين إلى هذا الحد في ذلك الوقت، وكانوا أكثر تفوقًا في التفكير بالألوان لا بالكلمات. أنا أفكر طبعًا في الطليعيين الذين أدركوا أن وصف الطليعية ينطبق عليهم في ذلك الوقت، لا في اللافتات

(*) عاملون ومواقع (Wrights and Sites): حركة فنية ابتدعها أربعة فنانين ممن يسمون أنفسهم بالدادائيين الجدد (ستيفن هودج، وكاثي تيرنر، وسيمون بيرسييتي، وفيل سميث)، وهم من إكستر بإنكلترا. تقوم الحركة على ممارسة المشي بوصفه فنًا من فنون الأداء يتفاعل فيه الماشي مع المكان الذي يمشي فيه ويعيد صياغة معماره أثناء سيره، وقد أصدر الفنانون الأربعة بيانًا لحركتهم شرحوا فيه فلسفتها [المترجمة].

والمدارس التي ابتكرت بأثر رجعي مثل «بعد التأثيرية/ بعد الانطباعية»(*) [= انظر الثبت التعريفي]، أو اخترعها النقاد وتزايد عدد من يخترعونها من التجار مثل «التعبيرية التجريدية» [= انظر الثبت التعريفي]. أنا أفكر في الجماعات الأصيلة من الناس، التي تلتف أحيانًا حول شخص أو دورية، مهما قصر عمرها، وأعيّن بما هم ضده وبما يعتقدون أنه قاسم مشترك بينهم، مثل: الدادائيين، أو السرياليين، أو حركة دي ستيل (الأسلوب) [= انظر الثبت التعريفي]، أو مجلة إل إي إف (الجبهة اليسارية للفنون)(**)، أو الجماعة المستقلة(***) التي ظهر فن البوب حولها في بريطانيا في خمسينيات القرن العشرين. وإذا أحببتم ذكر المزيد بهذا الصدد، توجد مجموعة ماغنم الأصيلة(****) التي تضم المصورين الفوتوغرافيين، وجميعها هيئات تنظم حملات.

(*) التأثيرية/ الانطباعية (Impressionism): مدرسة في الفنون بدأت بتسجيل الفنانين التشكيليين لتأثير درجات الضوء والظل على مدى ساعات النهار على المناظر التي يرسمونها. ترجم هذا المصطلح أيضًا إلى العربية بكلمة «الانطباعية»، لكني لا أراها دقيقة لأنها لا تعبر عن مفهوم هذه المدرسة الفنية، وعلى الرغم من ذلك، أذكرها عقب كلمة «التأثيرية» لأنها شائعة الاستخدام (يمكن الرجوع أيضًا إلى الثبت التعريفي). [المترجمة].

(**) مجلة الجبهة اليسارية للفنون (*LEF*): هي مجلة صدرت في بدايات القرن العشرين عن جمعية ضمت نطاقًا واسعًا من الطليعيين في الاتحاد السوفياتي، من كتّاب، ومصورين فوتوغرافيين، ونقاد، ومصممين. لهذه المجلة إصداران، أحدهما من عام 1923 إلى 1925 بعنوان مجلة الجبهة اليسارية للفنون، والآخر من عام 1927 إلى 1929 بعنوان المجلة الجديدة للجبهة اليسارية للفنون. نشر في أحد الأعداد المبكرة للمجلة شرح لهدفها جاء فيه أنها «تعيد فحص أيديولوجيا ما يسمى بالفن اليساري وممارساته، وتهدف إلى نبذ الفردية من أجل زيادة قيمة الفن بالنسبة إلى المجتمعات النامية» [المترجمة].

(***) الجماعة المستقلة (Independent Group): تكونت هذه الجماعة من مصوري لوحات، ونحاتين، وكتاب ونقاد أرادوا تحدي المداخل الحداثية السائدة للثقافة. وظلت الجماعة المستقلة تعقد اجتماعاتها في معهد الفن المعاصر بلندن من عام 1952 إلى 1955. دخلت الثقافة الشعبية على يد الجماعة في أنواع من الجدل حول الثقافة الرفيعة، كما أعادت الجماعة تقويم الحداثة وابتكرت ما سمي بجماليات «على حاله عندما وجدناه» أو «الشيء الذي وُجد على هذا النحو». وقد تناول مؤتمر دولي عقد بمتحف تاتي البريطاني في آذار/ مارس 2007 هذه الجماعة بوصفها موضوعًا تجدد الاهتمام به في عصرنا الذي يتميز بتعدد التخصصات. تُعتبر الجماعة المستقلة الإرهاص المبكر لحركة فن البوب في بريطانيا والولايات المتحدة الأميركية [المترجمة].

(****) مجموعة ماغنم (Magnum): مجموعة ماغنم للصور الفوتوغرافية تعاونية دولية للمصورين الفوتوغرافيين يملكها أعضاؤها من المصورين، ولها فروع في نيويورك، وباريس، ولندن وطوكيو. يتبادل أعضاء المجموعة الأفكار في الفن والعالم، لا سيما ما يخص التصوير الفوتوغرافي [المترجمة].

لست متأكدًا لماذا توجد البيانات الفردية الصرفة، اللهم إلا بسبب مخاوف شخص واحد على الحاضر وآماله في المستقبل الذي قد يأمل أو قد لا يأمل في أن يشاركه فيها آخرون. كيف يمكن تحقيق هذا؟ هل يحدث هذا مبدئيًا بفعل التثقيف الذاتي والخبرة المشتركة، كما تخبرنا فيفيان وستوود (Vivienne Westwood) في بيانها الجذاب؟ كيف يحدث بطريقة أخرى؟ لقد اخترع المستقبليون الترويج للذات عن طريق الإعلانات العامة. ومن العلامات الدالة على مجتمعنا المتفسخ وشيوع الفوضى فيه أن أول ما يطرأ اليوم على ذهن من يريد إصدار بيان هو الدعاية من خلال وسائل الإعلام، لا الفعل الجمعي على الطريقة التقليدية. يمكن أن يستخدم الأفراد أيضًا بالطبع بيانًا للإعلان عن شيء، كما يمكنهم استخدامه لطلب موقع الأولوية لشيء شخصي ابتكروه، كما في بيان جيف نون (Jeff Noon) الأدبي الصادر في عام 2001 (الغارديان، 10 كانون الثاني/ يناير 2000). يوجد أيضًا البيان الإرهابي الذي أدى أحد مفجري القنابل(*) دور الريادة في إصداره في عام 1995، والذي يعلن عن محاولة فردية لتغيير المجتمع، في هذه الحالة بإرسال قنابل حارقة لأعداء يختارهم، لكني لست متأكدًا مما إذا كان هذا ينتمي إلى مجال السياسة أم الفن المفاهيمي [= انظر الثبت التعريفي]. لكن يوجد أيضًا بيان فردي صرف آخر أو رحلة ذات أنانية من دون أن يكون في ذهن من يصدره أي إنسان آخر عدا الأنويين الذين أصدروه. المثال المتطرف لهذا النوع من البيانات هو تلك الوثيقة الخارجة عن المألوف، وثيقة إيف كلاين (Yves Klein) المعنونة بعبارة بيان فندق تشيلسي لعام 1961. قد تتذكرون أن كلاين قد بنى سمعته المهنية على صنع لوحات باستخدام لون واحد، وهو لون أزرق داكن يتذكره المرء فور مشاهدته. كان يضع هذا اللون ولا شيء غيره على قطعة مربعة أو بيضاوية من الخيش، أو على أي شيء ذي ثلاثة أبعاد، غالبًا على قطع من الإسفنج، لكنه كان يضع هذا اللون أيضًا على الأشخاص الذين يستخدمهم بمنزلة نماذج، إذ يجعلهم يتمرغون في هذا

(*) مفجر القنابل الإيطالي (The Italian Unabomber): اسم أطلقته وسائل الإعلام العالمية على إرهابي مجهول الهوية تولى سلسلة من التفجيرات بقنابل في شمال إيطاليا، خصوصًا في منطقتي فينيتو وفريولي - فينيزيا جيوليا، وقد بدأ أعماله الإرهابية في عام 1944 [المترجمة].

اللون. يشرح البيان أن سبب هذا أن السماء الزرقاء كانت تطارده، على الرغم من أن الأزرق الذي كان كلاين يستخدمه لم يكن الأزرق السماوي كما كنت أراه دائمًا. ويقول لنا وهو راقد على الشاطئ في نيس: «بدأت أشعر بالكراهية للطيور التي تطير رائحة غادية عبر سمائي الزرقاء الخالية من الغيوم، لأنها كانت تحاول فتح ثقوب في أعظم أعمالي وأجملها. لا بد من القضاء على الطيور».

غني عن الذكر أن كلاين وجد نقادًا يشرحون عمق أعماله، وتجارًا يبيعون العملاء لوحاته. وقد منحته صالة غاغوزيان لعرض اللوحات(*) - وهي الصالة التي حصلت على حقوق نشر البيان - النوع الذي يستحقه من الخلود.

وبهذا نصل إلى محتوى أهم البيانات التي قرأتها في حياتي. وما يلفت انتباهي، حين أراجع تلك البيانات، أن اهتمامها الحقيقي لا يتجلى في ما تنادي به فعلًا. فمعظمها يميل إلى الوضوح، بل إلى الأسلوب الروتيني، بل يمكن أن تمتلئ مواقع مقالب قمامة كبيرة بمثل هذه المواد وتفيض، أو يكون مصيرها إلى الزوال السريع. يصدق هذا حتى على البيان الشيوعي العظيم والملهم الذي ما زال حيًا، إلى حد أن الرأسماليين أنفسهم أعادوا اكتشافه في السنوات العشر الأخيرة، في غياب أي يسار في الغرب له أهمية سياسية جادة. والسبب الذي يجعلنا نقرأ هذا النص اليوم هو السبب نفسه الذي جعلني أقرأه حين كنت في الخامسة عشرة من عمري، ألا وهو أسلوبه الرائع الذي لا يقاوَم وحيوية النص. لكن السبب الرئيس هو الرؤية التحليلية العالية لتغيرات العالم في الصفحات الأولى منه. معظم ما أوصى به البيان فعلًا موضوعات ذات أهمية تاريخية، ومعظم القراء يتجاوزونها، في ما عدا الدعوة الواضحة الأخيرة الخاصة بأن العمال لن يخسروا إلا قيودهم، وسيكسبون العالم بأسره. يا عمال العالم اتحدوا. من سوء الحظ أن هذا أيضًا قول تجاوز تاريخ صلاحيته.

هذه بالطبع هي مشكلة أي كتابات تتعلق بالمستقبل: أن من المستحيل

(*) صالة غاغوزيان (Gagosian Gallery): مجموعة صالات معاصرة لعرض الفنون يملكها ويديرها لاري غاغوزيان ويبلغ عددها 11 قاعة، منها ثلاث قاعات في نيويورك، واثنتان في لندن، وقاعة واحدة في كل من بيفرلي هيلز، وروما، وأثينا، وباريس، وجنيف، وهونغ كونغ [المترجمة].

معرفته. نحن نعرف ما نكرهه في الحاضر وسبب كرهنا له، وهذا هو السبب في أن جميع البيانات تكون أفضل ما يكون حين تزدري شيئًا. أما بالنسبة إلى المستقبل، فليس لدينا إلا اليقين من أن ما نفعله ستكون له عواقب غير مقصودة.

لو صدق كل هذا على نص قابل للدوام مثل البيان الشيوعي، فإنه يصدق أكثر على بيانات الفنون الإبداعية. فعلى حد قول عازف موسيقى جاز تحدثت إليه في نادٍ ليلي، الأمر بالنسبة إلى الكثير من الفنانين «أن الكلمات ليست الأداة التي أجيد استخدامها». وحتى لو كان هؤلاء الفنانون من مستخدمي الكلمات، مثل الشعراء، حتى أذكاهم، فالإبداع لديهم لا يتبع نهج «أفكر ثم أكتب»، بل يتبع نهجًا لا يسهل التحكم فيه بالقدر نفسه. وهذه - لو جاز لي القول - هي مشكلة الفن المفاهيمي. فعادة ما تكون المفاهيم في الفن المفاهيمي غير مثيرة للاهتمام على المستوى الثقافي، ما لم يمكن قراءتها كفكاهة، مثل مبولة دوشامب، أو أعمال بول كلي (Paul Klee) التي تبدو لعقلي أكثر متعة.

وهكذا فإن قراءة معظم البيانات في عالم الفنون لمعناها المقصود خبرة محبطة، اللهم إلا لو قرئت بوصفها عرضًا من عروض الأداء. وحتى حينئذٍ تكون أفضل حين تُقرأ بأسلوب فيه خفة ظل وفكاهة أكثر من الأسلوب الخطابي. ربما كان هذا هو السبب في أن الدادا - هذا الأسلوب من أساليب أداء الملهاة على الواقف - ما زال بديلًا جاهزًا لعدد كبير من البيانات اليوم؛ فالفكاهة فيه تجمع ما بين المتعة والفكاهة السوداء، وهو - مثل السريالية - لا يستدعي تفسيرات بل يستدعي إطلاق العنان للخيال، الذي هو - قبل أي شيء آخر - أساس جميع الأعمال الإبداعية. وعلى أي حال، فإن اختبار المهلبية لا يكون بوصف الطبق في قائمة الطعام في المطعم، مهما كانت عبارات الوصف طنانة، لكن اختبارها الحقيقي هو أكلها.

تلك هي المواضع التي كان فيها مبدعو الفنون أكثر نجاحًا من بياناتهم. ولقد كتبت في كتابي **عصر التطرفات** (*Age of Extremes*): «من أكثر الأسئلة غموضًا في التاريخ التساؤل عن سبب نجاح مصممي الأزياء الأذكياء أحيانًا في توقع شكل الأشياء المرتقبة أكثر من المختصين مهنيًا بتوقع الأمور، على

الرغم من أنهم معروفون بأنهم سلالة من غير المحللين. وهو سؤال من أكثر الأسئلة مركزية بالنسبة إلى مؤرخ الفنون». ما زلت أجهل الإجابة عن هذا السؤال. حين نعود للنظر إلى فنون العقود المتأخرة السابقة على عام 1914، يمكننا أن نرى أن الكثير منها تنبأ بانهيار الحضارة البرجوازية بعد ذلك التاريخ. وقد اعترف فن البوب في خمسينيات القرن العشرين وستينياته بالأثر الضمني **للاقتصاد الفوردي والمجتمع الاستهلاكي الجماعي [= انظر الثبت التعريفي]**، وهو إذ يفعل ذلك، فقد اعترف بتنحية **الأعمال الفنية البصرية [= انظر الثبت التعريفي]** القديمة. من يدري، قد يقول مؤرخ يكتب بعد خمسين عامًا من الآن الكلام نفسه عما يحدث في الفنون - أو ما يسمى بالفن - في هذه اللحظة التي نعيشها من الأزمة الرأسمالية، وقد يرجع إلى حضارات الغرب الثرية، مثل الفيلم الشهير شبه التسجيلي **رجل على سلك رفيع**(*)، لكن الأكثر إثارة للقلق أن الفنون تسير على الخيط الرفيع المشدود بين الروح والسوق، بين الفرد والإبداع الجمعي، بل حتى بين ما يمكن تحديده من المنتوجات البشرية المعترف بها وابتلاع التكنولوجيا والضجيج الشامل للإنترنت لها. عمومًا، وفرت الرأسمالية المتأخرة عيشًا طيبًا لعدد أكبر من المبدعين بأكثر مما حدث من قبل إطلاقًا، لكن من حسن الحظ أنها لم تجعلهم راضين عن وضعهم ولا عن المجتمع. ما التوقعات التي سيقرؤها المؤرخ في عام 2060 في الإنتاج الثقافي للثلاثين عامًا الماضية؟ لا أعرف، ولا يمكنني أن أعرف، لكن عدد البيانات التي ستصدر على هذا الدرب سيكون قليلًا.

(*) رجل على سلك رفيع (Man on Wire): فيلم تسجيلي بريطاني من إخراج جايمس مارش، فاز بجائزة الأوسكار في عام 2008. يحكي الفيلم عن فيليب بيتيت الذي سار على سلك مشدود بين برجي مركز التجارة العالمي بنيويورك في عام 1974. الفيلم معد عن كتاب فيليب بيتيت المعنون الوصول إلى السحاب، أما عنوان الفيلم فهو مأخوذ من تقرير للشرطة انتهى بالقبض على بيتيت الذي استمر عرضه لمدة تقارب الساعة، ثم أطلق سراحه بعد ذلك [المترجمة].

القسم الأول

مأزق «الثقافة الرفيعة» اليوم

الفصل الثاني

إلى أين تتجه الفنون(*)؟

من غير الملائم حقًّا أن تسأل مؤرخًا عن كيف ستبدو الثقافة في الألفية الجديدة. فنحن المؤرخين خبراء في الماضي، لا نهتم بالمستقبل، وبالتأكيد لا نهتم بمستقبل الفنون، وهي التي تعيش أكثر عصورها ثورية عبر تاريخها الطويل. لكن حيث إننا لا نستطيع الاعتماد على المتنبئين المحترفين، على الرغم من المبالغ الضخمة التي تنفقها الحكومات ورجال الأعمال للحصول على تكهناتهم، فقد يغامر المؤرخ بالدخول في مجال الدراسات المستقبلية [= انظر الثبت التعريفي]. وفي أي حال، وعلى الرغم من جميع الاضطرابات، فإن الماضي والحاضر والمستقبل تشكل مُتَّصَلًا يستحيل فصمه.

إن ما يميز الفنون في قرننا، هو اعتمادها على الثورة التكنولوجية الفريدة من نوعها تاريخيًّا، والتحولات التي طرأت عليها بفضل تقنياتها، ولا سيما تقنيات الاتصال وإعادة الإنتاج؛ ذلك أن المجتمع الاستهلاكي الجماعي هو القوة الثانية التي أشعلت ثورة الثقافة، ويستحيل التفكير فيه من دون الثورة التكنولوجية، مثلًا: دون الأفلام، ودون الراديو، ودون التلفزيون، ودون الأجهزة الصوتية المحمولة في جيب قميصك. لكن هذا بالتحديد هو ما يتيح القليل من التوقعات العامة عن مستقبل الفن في حد ذاته. لقد ظلت الفنون البصرية القديمة

(*) المصدر الأساسي محاضرة ألقيت باللغة الألمانية في مهرجان الحوارات بسالزبورغ في عام 1996. وترجمتها إلى الإنكليزية كريستين شاتلوورث (Christine Shuttleworth).

(مثل التصوير الزيتي والنحت) حتى وقت قريب أشغالًا يدوية خالصة؛ إذ لم تكن جزءًا من عملية التصنيع، ومن هنا تأتي الأزمة التي تصادف أن وجدت هذه الفنون نفسها فيها اليوم. من جهة أخرى، كيّف الأدب نفسه ليواكب إعادة إنتاج مواده بطريقة آلية منذ نصف ألفية مضت، في أيام غوتنبرغ (Gutenberg). فقصيدة الشعر لا يقصد أن تلقى في عرض أداء عام (كما كان الحال ذات مرة بالنسبة إلى الملحمة، التي تلاشت بناء على ذلك بعد اختراع الطباعة)، ولا أن تكون عملًا من فنون الخط، مثل الأدب الصيني الكلاسيكي. القصيدة ببساطة وحدة تُجمع آليًا من رموز أبجدية. أما أين ومتى وكيف نتلقاها، على الورق، أم على شاشة، أم بطريقة أخرى فأمر لا أهمية له إطلاقًا، بل هو أمر ثانوي.

أما الموسيقى، فقد اخترقت جدار التواصل الآلي الصرف بين الآلة الموسيقية والأذن في القرن العشرين، ولأول مرة في التاريخ. إن الكثرة الغالبة من الأصوات وأنواع الضجيج التي نسمعها اليوم بوصفها خبرة ثقافية تصلنا بطريق غير مباشر، بعد إعادة إنتاجها آليًا أو بثها عبر مسافة. وهكذا كان لكل نوع من أنواع الفنون خبرة مختلفة في عصر إعادة الإنتاج الذي قال به والتر بنجامين، وكل منها يواجه المستقبل بطريقة مختلفة عن غيره.

دعوني إذًا أبدأ بعرض موجز لمجالات الثقافة كل على حدة. قد تسمحون لي بوصفي كاتبًا أن أنظر أولًا في الأدب.

سأبدأ بتصور أن البشرية في القرن الحادي والعشرين (بعكس القرن العشرين السابق عليه) لن تتكون أساسًا من أميين. لا يوجد في عالم اليوم إلا منطقتان فيهما أغلبية أمية من السكان، وهما: جنوبي آسيا (الهند، وباكستان، والمناطق المحيطة بهما) وأفريقيا. يعني التعليم الرسمي وجود كتب وقراء. إن مجرد ارتفاع معدل محو الأمية بنسبة خمسة في المئة يعني زيادة مقدارها خمسين مليون قارئ محتمل، على الأقل للكتب المدرسية. علاوة على ذلك، صار من الممكن أن نتوقع منذ منتصف قرننا حصول معظم السكان في ما يسمى بالأمم «المتقدمة» على التعليم الثانوي، وفي الثلث الأخير من القرن تحصل نسبة معتبرة من الجماعات العمرية المعنية على تعليم عالٍ (تبلغ هذه

النسبة في إنكلترا اليوم حوالى ثلث السكان). وهكذا، تضاعف جمهور جميع أنواع الآداب، وتصادف أن تضاعف معه «مجموع المتعلمين» ككل، وهم الذين توجهت إليهم جميع فنون الثقافة الغربية الرفيعة منذ القرن الثامن عشر. إذا قدرنا أعداد هذه الجماهير الجديدة من قراء الأدب بالأعداد المطلقة لوجدناها مستمرة في الارتفاع الحاد، بل إن وسائل الإعلام الجماهيرية الفعلية توجه إليها.

يعرض فيلم المريض الإنكليزي(*) مثلاً، البطل وهو يقرأ كتابًا لهيرودوتس (Herodotus)، فتبتاع جماهير البريطانيين والأميركيين على التو مؤلفات هذا المؤرخ القديم الذي لم يكونوا يعرفون عنه في ما مضى إلا اسمه في أفضل الأحوال.

لا بد من أن يؤدي إسباغ الديمقراطية على هذا النحو على المواد المكتوبة بالضرورة - كما حدث أيضًا في القرن التاسع عشر - إلى إحداث تفتت عن طريق صعود آداب عامية قديمة وجديدة، ويؤدي - أيضًا كما حدث في القرن التاسع عشر - إلى حلول العصر الذهبي للمترجمين. إذ كيف يمكن الوصول عن طريق غير الترجمة إلى جعل كتابات شكسبير (Shakespeare)، وديكنز (Dickens)، وبالزاك (Balzac)، والكتّاب الروس العظام ملكية عامة للثقافة البرجوازية العالمية؟ ما زال هذا يصدق جزئيًا على زمننا الحالي. فالكاتب جون لو كاريه (John le Carré) يحقق أفضل مبيعات لأن أعماله تترجم بانتظام إلى ما بين ثلاثين وخمسين لغة. لكن الوضع يختلف اليوم اختلافًا أساسيًا من جهتين.

(*) المريض الإنكليزي (The English Patient): فيلم روائي طويل مأخوذ عن رواية مايكل أونداتجي التي تحمل الاسم نفسه، أنتج عام 1996 وفاز بأوسكار أفضل فيلم للعام نفسه، أخرجه أنطوني منغيلا. يحكي الفيلم عن رجل مصاب بحروق خطيرة يُعرف باسم المريض الإنكليزي، لا يدل على هويته شيء سوى نسخة من تاريخ لهيرودوتس مليئة بالصور والرسوم والكتابات، وتعتني به ممرضة كندية في دير إيطالي في أواخر الحرب العالمية الثانية. ينضم إليهما في الدير لص كندي عمل جاسوسًا لمصلحة الحلفاء، وملازم يعمل في وحدة إزالة الألغام. يتعرف اللص/ الجاسوس شخصية المريض الإنكليزي من خلال كتابه الشهير، ويخبر الممرضة أنه السبب في قطع القوات الألمانية إبهاميه، وفي الوقت نفسه يتذكر المريض الإنكليزي ماضيه. ثم يتضح أن المريض الإنكليزي ليس إنكليزيًا حقًا، وإنما نمساوي - هنغاري، وأنه رحالة شهير ومستكشف، ويستعيد ذكرياته، ويموت في نهاية الفيلم وحيدًا بعد أن غادره الجميع [المترجمة].

أولاً، ظلت الكلمة كما نعرف في تراجع عن الصورة لبعض الوقت، والكلمة المكتوبة والمطبوعة عن المنطوقة على الشاشة. وما عادت المجلات والكتب المصورة التي تحتوي أقل قدر ممكن من النص المكتوب توجه إطلاقًا إلى المبتدئين الذين ما زالوا يتعلمون تهجئة الكلمات. أما ما يحمل أكبر ثقل فهو تراجع الأخبار المطبوعة في مواجهة قرينتها المنطوقة والمصورة. إن الصحافة التي ظلت الوسيط الأساسي للـ«المجال العام» الذي قال به هابرماس (Habermas) من القرن التاسع عشر وحتى العشرين، لن تكاد تقدر على الحفاظ على هذا الوضع في القرن الحادي والعشرين. لكن ثانيًا، يحتاج الاقتصاد العالمي والثقافة العالمية اليوم إلى لغة عالمية تكمل اللغة المحلية، لا لتكون لمجرد نخبة لا قيمة لها من حيث العدد، بل لشرائح أعرض من السكان. اللغة الإنكليزية هي تلك اللغة العالمية اليوم، ويرجح أن تظل هكذا في القرن الحادي والعشرين. يوجد أدب عالمي متخصص باللغة الإنكليزية في طور النمو فعلًا. وهذه اللغة الإنكليزية الجديدة التي تقوم مقام اللغة العالمية العامة **(الإسبرانتو)** [= انظر الثبت التعريفي] علاقتها واهية باللغة الإنكليزية التي يكتب بها الأدب بقدر ما هو حال العلاقة بين اللاتينية المستخدمة في الكنيسة في العصور الوسطى بلغة فيرجيل (Virgil) وشيشرون (Cicero).

لكن كل هذا لا يمكنه إيقاف الصعود الكمي للأدب، أي للكلمات المطبوعة؛ بل ولا حتى **الآداب الجميلة** (Belles lettres) [= انظر الثبت التعريفي]. وإني لأكاد أرغب في الإصرار على أن الوسيط التقليدي الأساسي للأدب، وهو الكتاب المطبوع، سيحافظ على موقعه من دون صعوبة كبيرة، على الرغم من جميع التكهنات المتشائمة، باستثناءات قليلة، مثل المراجع العظيمة، والمعاجم، والقواميس... إلخ، وهي الكتب الأثيرة لدى الإنترنت. أولًا، لا يوجد أسهل وأكثر عملية في القراءة من كتاب الجيب سهل الحمل المطبوع بحروف واضحة، والذي اخترعه آلدوس مانوتيوس (Aldus Manutius) في فينيسيا في القرن السادس عشر، فهو أسهل وأكثر عملية بكثير من النسخة المطبوعة من على الكمبيوتر لأحد النصوص، وهي بدورها أسهل بما لا يقارن في القراءة من النص الذي يومض على الشاشة، وهو شيء يمكن أن يؤكده أي شخص يقضي

ساعة في قراءة النص نفسه، أولًا في شكل مطبوع، ثم على شاشة الكمبيوتر؛ بل إن الكتاب الإلكتروني لا يقيم ادعاءه على أفضلية القدرة على قراءته، بل على عظم قدرته على التخزين وعدم الحاجة إلى تقليب صفحاته أثناء القراءة.

ثانياً، ما زالت الأوراق المطبوعة أكثر متانة وأطول عمرًا من الوسائط الأكثر تقدمًا تقنيًّا. لا تزال الطبعة الأولى من آلام الشاب فيرتر(*) مقروءة حتى اليوم، لكن النصوص المحملة على الكمبيوتر التي يبلغ عمرها ثلاثين عامًا ليست كذلك بالضرورة، إما لأنها تعيش لوقت محدود، مثل النسخ المصورة والأفلام القديمة، أو لأن تقنيتها يعفّي عليها الزمن بسرعة، حتى إن الطرز الأحدث من أجهزة الكمبيوتر لا تعود قادرة على أن تقرأها. لن يقتل انتصار تقدم الكمبيوتر الكتاب، بالضبط كما لم تقتله السينما، أو الراديو، أو التلفزيون، أو غير ذلك من المبتكرات التكنولوجية الجديدة التي فشلت في القضاء على الكتاب المطبوع.

الفن الثاني من الفنون الجميلة الذي ما زال بخير حال اليوم هو فن المعمار، وسيظل على هذا النحو في القرن الحادي والعشرين، لأن البشرية لا يمكنها العيش من دون مبانٍ. اللوحات ترف، لكن المنازل ضرورة. ربما يتغير شخص من يصمم المباني ويبنيها سواء أكان معماريًّا، أم مهندسًا، أم جهاز كمبيوتر، وأين يبنيها، وكيف، وبأي مواد، وعلى أي طراز، لكن لن تتغير الحاجة إلى بناء المباني. قد يمكن المرء حقًّا أن يقول إن المعماري صار حاكم عالم الفنون الجميلة، حتى في مسار القرن الحادي والعشرين، خصوصًا المعماري الذي يبني المباني العامة الضخمة؛ فهو (إذ ما زال رجلًا على وجه العموم يشار

(*) آلام الشاب فيرتر (The Sorrows of Young Werther): رواية من تأليف شاعر الرومانسية الألمانية يوهان فولفغانغ غوته (1749-1883)، كتبها الشاعر عام 1774، أي في مرحلة شبابه الأولى. ويكمن سر شهرتها آنذاك في أن بطلها الشاب، الذي أحب شارلوت وانتحر، كان تجسيدًا لحساسية جديدة لدى البطل الرومانسي، الذي بدأ عصره مع منتصف القرن الثامن عشر. فالرومانسية تحتفي على يد غوته بمفهوم جديد للبطل، إذ تلغي شخصية الفارس الشجاع والمقاتل الجريء، وتقدم بدلًا منه الإنسان ذا المشاعر، أي تلغي أرستقراطية الجسد وتقدم أرستقراطية الروح. وكانت الرواية أيضًا تعبيرًا عن تجربة غوته العاطفية الشخصية، إلا أن الأخير لم ينتحر مثلما فعل بطل الرواية. حازت هذه الرواية إعجاب الشباب وتعاطفوا مع ألم العاشق فيرتر [المترجمة].

إليه بضمير هو) يبحث عن الأكثر ملاءمة والأقوى تعبيرًا عن جنون التفاخر المصاحب للثروة والسلطة، وللنزعة القومية أيضًا، أي الأبهظ تكلفة والأكثر تأثيرًا (عمومًا، تعاقد إقليم الباسك لتوّه مع نجم معماري عالمي لإنتاج رمز قومي، هو بالتحديد متحف فن غير تقليدي في بيلباو، سيكون مقرًّا لرمز آخر، ألا وهو لوحة غيرنيكا(*) لبيكاسو، على الرغم من أن بيكاسو لم يصورها في الواقع نموذجًا من فن إقليم الباسك).

يكاد يكون من المؤكد أن هذا الاتجاه سيستمر في القرن الحادي والعشرين، فكوالالمبور وشنغهاي تثبتان اليوم بالفعل استحقاقهما المستقبلي في الحصول على مكانة الطبقة العالمية في الاقتصاد بتسجيلهما أرقامًا جديدة في مجال بناء ناطحات السحاب، وألمانيا التي عادت موحدة تحول عاصمتها الجديدة إلى موقع للمباني الشاهقة الضخمة. لكن ما نوع المباني التي ستصير رموزًا للقرن الحادي والعشرين؟ المؤكد أنها ستكون مباني ضخمة. لا يرجح ونحن في عصر الجماهير أن تصير هذه المباني مقارَّ حكومية، أو حتى مقارَّ للشركات الدولية الضخمة، حتى لو استمرت هذه الشركات في إعارة أسمائها إلى ناطحات السحاب. ويكاد يكون مؤكدًا أن المباني أو مجمعات المباني ستكون متاحة لعامة الجماهير. لقد كانت هذه المباني قبل عصر البرجوازية هي الكنائس، على الأقل في الغرب. وفي القرن التاسع عشر، صارت غالبًا -

---

(*) لوحة غيرنيكا (Guernica): لوحة جدارية للفنان بابلو بيكاسو استوحاها من قصف مدينة غيرنيكا بإقليم الباسك حين قامت طائرت حربية ألمانية وإيطالية مساندة لقوات القوميين الإسبان بقصف المدينة في 26 نيسان/ أبريل 1937 بغرض ترويع أهلها خلال الحرب الأهلية الإسبانية. وكانت حكومة الجمهورية الإسبانية الثانية (1931-1939) قد كلفت بابلو بيكاسو بإبداع لوحة جدارية لتُعرض في الجناح الإسباني في المعرض الدولي للتقنيات والفنون في الحياة المعاصرة الذي أقيم في باريس عام 1937. وانتهى بيكاسو من اللوحة في أواسط حزيران/ يونيو 1937. تعرض لوحة غيرنيكا مأساة الحرب والمعاناة التي تسببها للأفراد، وقد صارت معلمًا أثريًّا، يذكِّر الناس دائمًا بمآسي الحروب، كما تعتبر رمزًا مضادًّا للحرب وتجسيدًا للسلام. بعد الانتهاء من اللوحة طافت العالم في جولة لتصبح من أكثر اللوحات شهرة، كما ساهمت جولتها تلك في لفت أنظار العالم إلى الحرب الأهلية الإسبانية. اللوحة مصورة بتقنية التصوير الزيتي، بالألوان الأزرق الداكن، والأسود والأبيض، بطول يبلغ 3.5 أمتار وعرض يبلغ 7.8 أمتار، وهي معروضة في متحف مركز الملكة صوفيا الوطني للفنون في مدريد [المترجمة].

على الأقل في المدن - هي دور الأوبرا، وكاتدرائيات البرجوازيين، ومحطات السكك الحديد، وكاتدرائيات التقدم عن طريق التكنولوجيا (سيكون مما يستحق الدراسة في يومٍ ما لماذا توقفت النصب التذكارية عن أن تكون من ملامح محطات القطارات وخَلَفها من المطارات في النصف الثاني من القرن العشرين. ربما سيعود ذلك غدًا). توجد في نهاية ألفيتنا ثلاثة أنواع من المباني أو المجمعات تصلح لأن تكون رموزًا للمجال العام: أولًا، الساحات المتسعة ومباني الاستاد المخصصة للألعاب الرياضية وعروض الأداء؛ وثانيًا، الفنادق الدولية؛ وثالثًا أحدث هذه التطورات، ألا وهي المباني الضخمة المغلقة الجديدة لمراكز التسوق والتسلية. ولو كان علي أن أراهن على واحد من هذه الخيول فسيكون الساحات ومباني الاستاد المخصصة للألعاب الرياضية. لكن لو سألتني كم من الزمن ستدوم الصرعة التي ما زالت في تصاعد منذ بناء دار أوبرا سيدني، وبالتحديد صرعة تصميم هذه المباني بأشكال غير متوقعة وخيالية، فلن يمكنني الإجابة عن سؤالك.

وماذا عن الموسيقى؟ نحن نعيش في نهاية القرن العشرين في عالم مشبع بالموسيقى. تصاحبنا الأصوات أينما ذهبنا، وبالذات حين نكون منتظرين في مكان مغلق، سواء في كابينة الهاتف، أو في طائرة، أو في حانوت الحلاق. يبدو أن المجتمع الاستهلاكي يعتبر الصمت جريمة. فالموسيقى ليس لديها ما تخشاه في القرن الحادي والعشرين. أعترف أن موسيقى القرن الحادي والعشرين ستبدو شديدة الاختلاف لأذن المستمع بالمقارنة بموسيقى القرن العشرين. فالإلكترونيات أدخلت عليها بالفعل ثورة رئيسة، ما يعني أنها صارت مستقلة إلى حد بعيد عن الموهبة الإبداعية والمهارات التقنية للفنان الفرد. موسيقى القرن الحادى والعشرين ستنتج أساسًا، وتصل إلى آذاننا، من دون الكثير من التدخل البشري.

لكن ما الذي سنستمع إليه بالفعل؟ الموسيقى الكلاسيكية تعيش أساسًا على مخزون ميت. فمن بين الستين أوبرا أو نحو ذلك التي قدمتها دار الأوبرا في فيينا في عروضها في سنة 1996/ 1997، واحدة فقط ألفها مؤلف وُلد في القرن

العشرين، والأمور ليست أفضل من ذلك بكثير في قاعة العروض الموسيقية. كما أن جمهور العروض الموسيقية المحتملين، حتى في مدينة يسكنها أكثر من مليون نسمة، يتكونون في أفضل الأحوال من حوالى عشرين ألفًا من السيدات المسنات والسادة المسنين، وبذلك لا تكاد هذه العروض تغطي تكاليفها. يستحيل دوام الحال على هذا المنوال إلى ما لا نهاية. حقًا، طالما ظل مخزون البرنامج الموسيقى مجمّدًا في الزمان، فلا يمكن حتى للعدد الهائل من الجمهور المستجد من مستمعي الموسيقى بشكل غير مباشر أن ينقذ مجال الأعمال في الموسيقى الكلاسيكية. كم عدد تسجيلات سيمفونية جوبيتر(*)، أو مقطوعة رحلة الشتاء(**) لشوبرت (Schubert)، أو القداس الجليل(***) التي يستوعبها السوق ويجد لها مكانًا فيه؟ لقد أنقذت المبتكرات التكنولوجية الجديدة هذا السوق ثلاث مرات منذ الحرب العالمية الثانية، أي أن ما أنقذه هو الانتقالات المتعاقبة إلى أسطوانات الحاكي (الفونوغراف)، ثم إلى شرائط الكاسيت، ثم إلى الأقراص المدمجة (السي دي). إن الثورة التكنولوجية مستمرة، لكن الكمبيوتر والإنترنت يدمران حقوق الأداء عمليًا، كما يدمران احتكار المنتِج لما ينتجه من موسيقى، ومن ثم يحتمل أن يكون لهما تأثير سلبي على المبيعات. لا يعني كل هذا بأي حال نهاية الموسيقى الكلاسيكية، لكنه يعني بقدر من اليقين تغيرًا في دورها في الحياة الثقافية، ويعني بيقين تام تغيرًا في بنيتها الاجتماعية.

(*) سيمفونية جوبيتر (Jupiter): هي السيمفونية رقم 41 في مقام دو الكبير المعروفة باسم «جوبيتر» لفولفغانغ أماديوس موتسارت، وهي آخر سيمفونياته وأطولها، ألفها في 10 آب/ أغسطس 1788 [المترجمة].

(**) مقطوعة رحلة الشتاء (Winterreise): دائرة غنائية للبيانو والأصوات البشرية من تأليف فرانز شوبرت، عُرضت في عام 1828. تتكون هذه المقطوعة من 24 قصيدة من تأليف فيلهلم مولر، وهي ثاني دائرة موسيقية من تلحين المؤلف الموسيقي نفسه لقصائد الشاعر نفسه [المترجمة].

(***) القداس الجليل (Missa Solemnis): فئة من المؤلفات الموسيقية تختلف عن القداس العادي في أنها مكتوبة بحيث تكون أكثر بهجة، وأنها تستخدم النص اللاتيني في الغناء. حين يرد لفظ «القداس الجليل» بوصفه اسمًا لمقطوعة موسيقية من دون تحديد لاسم مؤلف ما فإنه يشير إلى مقطوعة بيتهوفن التي تحمل هذا الاسم والتي ألفها في عام 1823. وقد ألف الكثير من عظماء المؤلفين الموسيقيين مقطوعات باسم القداس الجليل، لكنها كانت تحمل أسماء شهرة أخرى مميزة لها. من أشهر من ألفوا قداسات جليلة: بيتهوفن، وبرليوز، وفرانز ليست، وموتسارت وروسيني [المترجمة].

يمكننا ملاحظة قدر معين من الإنهاك اليوم أيضًا، حتى في الموسيقى الجماهيرية التجارية، وهي مجال ظل حيويًا ونابضًا بالحياة والإبداع في هذا القرن.

سأذكر إشارة واحدة فقط. في يوليو مثلًا، أجري مسح لمحبي موسيقى الروك وخبرائها، وضَّح أن المئة «أفضل تسجيل لموسيقى الروك على مر الزمن» قد أتت جميعها تقريبًا من ستينيات القرن العشرين، ولم يأت أي منها بشكل عملي من العقدين الأخيرين. لكن موسيقى البوب ما زالت حتى الآن تحقق نجاحًا تلو الآخر في الإبقاء على حيويتها بنفسها، وينبغي أن تكون قادرة على فعل ذلك في القرن الجديد أيضًا.

سيوجد إذًا غناء وموسيقى راقصة في القرن الحادي والعشرين كما كان في القرن العشرين، حتى ولو حدث هذا أحيانًا بأشكال غير متوقعة.

أما في مجال الفنون البصرية فتبدو الأشياء مختلفة. فالنحت يحفر لنفسه مكانًا بائسًا ليوجد على حافة الثقافة، لأنه صار فنًّا مهجورًا في مسار هذا القرن، سواء في الحياة الخاصة أو العامة، بوصفه وسيلة لتسجيل الواقع أو رموزًا تتخذ أشكالًا بشرية. ما عليك إلا أن تقارن مقابر اليوم بقرينتها في القرن التاسع عشر التي كانت مليئة بالمنحوتات التذكارية. أقيم في باريس في سبعينيات القرن التاسع عشر إبان الجمهورية الثالثة أكثر من 210 نصب تذكارية، أي بمعدل ثلاثة نصب سنويًّا في المتوسط. اختفت ثلث هذه التماثيل أثناء الحرب العالمية الثانية، في ما يعرف باسم مذبحة التماثيل التي استمرت بوتيرة سريعة على أسس جمالية تحت ولاية أندريه مالرو (André Malraux). بنيت نصب تذكارية جديدة قليلة للحرب بعد الحرب العالمية الثانية، على الأقل خارج المناطق السوفياتية، ويرجع هذا جزئيًّا إلى أن أسماء المتوفين حديثًا كان يمكن أن تحفر على قواعد النصب التذكارية للحرب العالمية الأولى. واختفت العبارات الرمزية والرموز القديمة أيضًا. باختصار، فقد فن النحت سوقه الأساسي. ولقد حاول إنقاذ نفسه بوضع منحوتات ذات أحجام مهولة في المجال العام، ربما بما يشبه فن المعمار في بعض النواحي، فالكبير يترك تأثيرًا، مهما كان شكله، ويحدث هذا بمساعدة

قليل من أصحاب المواهب الجادين الذين سيحكم عام 2050 على ما يحققونه من نجاح بأفضل مما يمكننا الحكم به.

ترسو أسس الفن البصري الغربي - على عكس الفن الإسلامي مثلًا - على ما فيه من صور تمثيلية [= انظر الثبت التعريفي] للواقع. وهكذا عانت فنون التصوير أساسًا منذ منتصف القرن التاسع عشر من منافسة الصور الفوتوغرافية لها، إذ أنجزت الصور الفوتوغرافية المهمة التاريخية لفنون التصوير الأخرى، ألا وهي إنتاج صورة تمثيلية لتأثر الحواس بما تقع عليه العين البشرية بطريقة أسهل، وأرخص سعرًا، وأكثر دقة بكثير مما سبقها من فنون. أعتقد أن هذا يفسر صعود المذهب الطليعي منذ زمن التأثيريين، أي ظهور لوحة مصورة تتجاوز قدرات الكاميرا، سواء عن طريق تقنيات جديدة في إنتاج الصور التمثيلية، أو من خلال التعبيرية [= انظر الثبت التعريفي]، أو من خلال الخيال والرؤية، أو في نهاية المطاف من خلال التجريد [= انظر الثبت التعريفي]، الذي يعني نبذ مدرسة الواقعية المباشرة في الفن [= انظر الثبت التعريفي]. عدّلت دورة الصرعات هذا البحث عن بديل إلى بحث لانهائي عن الجديد، الذي اعتبر طبعًا - مقارنة بالعلم والتكنولوجيا - أفضل وأكثر تقدمية، وأكثر حداثة. فقدت «صدمة الجديد» (روبرت هيوز (Robert Hughes)) هذه مشروعيتها الفنية منذ خمسينيات القرن العشرين، لأسباب لا وقت لدي لفحصها بمزيد من التدقيق هنا. كما أن التكنولوجيا الحديثة تنتج اليوم أيضًا فنًّا تجريديًّا، أو على الأقل، فنًّا زخرفيًّا خالصًا، يجمع ما بين الفن والحرفة اليدوية. هكذا يجد فن تصوير اللوحات نفسه في أزمة يائسة حسب ما يبدو لفهمي؛ وهذا لا يعني أنه لن يعود لدينا فنانو تصوير لوحات جيدون، أو حتى متميزون. يحتمل ألا تكون مصادفة أن جائزة تيرنر (Turner)، التي يُنعَم بها على أفضل الفنانين البريطانيين الشباب للعام، لم يوجد بين المرشحين لها إلا القليل من فناني تصوير اللوحات في السنوات العشر الماضية. وفي هذا العام (1997) لم يوجد بين المرشحين الأربعة لهذه المسابقة في دورتها النهائية أي فنان من فناني تصوير اللوحات إطلاقًا. ولم يلق تصوير اللوحات الاهتمام الواجب في بينالي فينيسيا أيضًا.

ما الذي يفعله الفنانون إذًا؟ إنهم يصنعون ما يسمى بالـ «تركيبات»(*) وأعمال الفيديو، على الرغم من أنها أقل إثارة للاهتمام من أعمال مصممي الديكورات المسرحية والمختصين بالإعلانات. إنهم كثيرًا ما يلهون بالمهملات التي يعثرون عليها بالمصادفة وهذا أمر صادم. إن لديهم أفكارًا، تكون أحيانًا أفكارًا سيئة. تنتقل الفنون البصرية لتسعينيات القرن العشرين من مجال الفن عائدة إلى فكرة مفادها أن البشر فقط هم من يمتلكون أفكارًا، على عكس العدسة أو جهاز الكمبيوتر. لم يعد الفن هو ما يمكنني عمله وإنتاجه على نحو إبداعي، بل صار ما أفكر فيه. و«الفن المفاهيمي» مستمد في نهاية المطاف من مارسيل دوشامب. ومثلما فعل دوشامب بمعرضه الرائد الذي عرض فيه مبولة مما يوجد في المراحيض العامة بوصفها «فنًّا جاهز الصنع»، فإن هذه الصرعة لا تهدف إلى الامتداد حتى الوصول إلى مجال الفن الجميل، بل تهدف إلى تدميره. إنها إعلان حرب على الفن الجميل، بل بالأحرى على «الأعمال الفنية»، التي هي من خلق فنان واحد وحيد، أيقونة مقصود بها أن يعجب بها المشاهد ويعبدها، وأن يحكم عليها الناقد وفقًا لمعايير الجمال كما وردت في مبحث الجماليات. حقًّا، ماذا يفعل نقاد الفن اليوم؟ من منهم ما زال يستخدم كلمة «جمال» من دون سخرية في الخطاب النقدي؟ إن من يمكنهم الوصول إلى إجماع بشأن «الجمال» أو الافتقار إلى الجمال هم فقط المتخصصون في الرياضيات، ولاعبو الشطرنج، والمراسلون الصحفيون المختصون بتغطية الألعاب الرياضية، والمعجبون بالجمال الإنساني، سواء في المظهر أو الصوت، أما نقاد الفن فعاجزون عن ذلك.

ما يبدو لي مهمًّا الآن هو أن الفنون البصرية تعود بعد مرور ثلاثة أرباع قرن إلى الأسلوب الذي كانت عليه في سنوات ظهور الدادائية، أي إلى الطليعية الرهيبة للسنوات التي ما بين 1917 و1923، التي لم ترغب في إضفاء الحداثة على الفن في حد ذاته، بل في تصفيته. أعتقد أنهم يدركون بشكل ما أن مفهومنا

(*) التركيبات (Installations): فئة من الفنون تشمل مجسمات غالبًا ما تخص موقعًا ما وتصمم لتغيير الإدراك الحسي للمكان. ينطبق المصطلح عمومًا على الأماكن الداخلية، بينما تسمى المجسمات التي تقام في الهواء الطلق باسم فن الأرض؛ لكن الحدود بين هذين المصطلحين تتداخل [المترجمة].

التقليدي عن الفن في طريقه إلى الاندثار حقًّا الآن. وما زال هذا ينطبق على الفن القديم المنتج يدويًّا، الذي تحجّر في صورة النزعة الكلاسيكية. لكنه ما عاد ينطبق على عالم الانطباعات والمشاعر الحسية التي تطغى على الجنس البشري.

يرجع هذا إلى سببين: أولًا، لأنه ما عاد في الإمكان تحليل هذه الانطباعات والمشاعر الطاغية إلى سلاسل منفصلة من الإبداعات الفنية الشخصية، بل إن آخر صيحات الأزياء ما عاد يمكن فهمها اليوم بوصفها ساحة يلعب فيها المبدعون الفرديون المتميزون، مثل بالنسياغا (Balenciaga)، وديور (Dior)، وجياني فيرساتشي (Gianni Versace)، الذين يتعاقد الرعاة الأثرياء على شراء أعمال من إنتاجهم تُنتج منها قطعة واحدة فقط لهؤلاء المشترين، فتلهم موضة أزياء الجماهير ومن ثم تسيطر عليها. لقد صارت الأسماء الكبيرة علامات تجارية بالنسبة إلى الشركات العالمية العاملة بصناعة وسائل تجميل الجسد البشري عمومًا. إن بيت أزياء ديور لا يعيش على مجرد ابتكار أزياء للسيدات الثريات فقط، بل على مبيعاته لجموع جماهير المستهلكين من مواد التجميل والملابس الجاهزة التي تشْرُف بحمل اسمه. إن هذه الصناعة، مثلها مثل جميع الصناعات التي تخدم البشرية التي ما عادت خاضعة بالإكراه لمستوى الكفاف المادي، فيها عنصر إبداعي، لكنها ليست ولا يمكن أن تكون إبداعًا بالمعنى القديم للكلمة، الذي يعني عمل فنان فردي حر الحركة يمكنه أن يطمح إلى الوصول لمستوى العبقرية. إن كلمة «إبداع» حين ترد في عروض التوظيف بالمعنى الجديد للكلمة، نادرًا ما تعني حقًّا أكثر من عمل ذي طبيعة ليست روتينية بالكامل.

ثانيًا، نحن نعيش في عالم تسوده حضارة استهلاكية، يفترض أن يحدد تحقيق جميع الآمال البشرية شكل بنية الحياة فيه (ويفضل أن يكون هذا التحقيق فوريًّا). هل يوجد تراتب هرمي بين إمكانات تحقيق الآمال؟ هل يمكن أن يوجد مثل هذا التراتب؟ هل من المعقول إطلاقًا اختيار واحد أو آخر من هذه المتع وفحصه منفردًا عن غيره؟ لقد سارت المخدرات وموسيقى الروك يدًا بيد - كما نعرف - منذ ستينيات القرن العشرين. إن خبرة الشباب الإنكليزي

في ما يسمى بحفلات الهذيان(*) التي ابتكروها حيث تصدح الموسيقى الصاخبة، لا تتكون من عناصر منفصلة من موسيقى، ورقص، وشرب للخمر، وتعاطٍ للمخدرات، وممارسة للجنس، والملابس الشخصية للفرد (بما في ذلك تجميل الجسد بأقصى ما وصلت إليه آخر صيحات الصرعات)، وكل ما يخص جموع الآخرين من هذه العناصر في هذه المهرجانات الغامضة، بل تتكون من جميع هذه العناصر معًا، في هذه اللحظة وليس في غيرها. وهذه الترابطات هي ما يكون بالضبط الخبرة النموذجية لمعظم الناس اليوم.

كان المجتمع البرجوازي القديم عصر النزعة الانفصالية [= انظر الثبت التعريفي] في الفنون والثقافة الرفيعة. وكان الفن - كما كان الدين يومًا ما - «شيئًا أرفع من غيره»، أو خطوة نحو شيء أرفع، ألا وهو «الثقافة». أدى الاستمتاع بالفن إلى تحسن روحاني وكان نوعًا من الأنشطة التي يتفانى فيها المرء، سواء في الحياة الخاصة مثل القراءة، أو في الحياة العامة، في المسرح، أو قاعة عزف الموسيقى، أو المتحف، أو في مواقع الثقافة العالمية المعترف بها، مثل الأهرام، أو البانثيون. كان الفن متميزًا بشكل حاد عن الحياة اليومية وعما هو مجرد «تسلية»، وظل الحال كذلك على الأقل إلى أن أتى يوم رقي فيه «الترفيه» إلى مرتبة الثقافة، مثلًا: موسيقى يوهان شتراوس (Johan Strauss) حين تعزفها فرقة يقودها كارلوس كلايبر (Carlos Kleiber)، مقابل موسيقى يوهان شتراوس حين تُعزف في حانة لاحتساء النبيذ في فيينا، أو أفلام هوليوود من الدرجة الثانية [= انظر الثبت التعريفي] التي يرقيها نقاد باريس إلى مرتبة الفن. ما زال هذا النوع من الخبرة الفنية موجودًا بالطبع، كما يثبته إسهامنا - وغيره من

(*) حفلات الهذيان حيث تصدح الموسيقى الصاخبة (Raves): هي حفلات كبيرة أو مهرجانات يدير الأداء فيها مشغلو الأسطوانات، المعروفون اختصارًا باسم الدي جي (وهما الحرفان الأولان من عبارة «ديسك جوكي»، ومعناها الحرفي «فارس الأسطوانة»)، وقد يشارك فيها عازفون على الآلات الإلكترونية بعزف الموسيقى الإلكترونية الراقصة. يصاحب العزف مؤثرات بصرية بأضواء اللايزر، وماكينات الدخان، أو بصور معكوسة بالفانوس السحري. بدأت حفلات الهذيان الصاخبة في الظهور في منتصف ثمانينيات القرن العشرين في شيكاغو بالولايات المتحدة الأميركية، وسرعان ما ذاع صيت فنانيها في جميع أنحاء العالم [المترجمة].

أشياء – في مهرجان سالزبورغ. لكنها أولاً ليست سهلة المنال ثقافيًا للجميع، وهي ثانيًا – على الأقل بالنسبة إلى الجيل الأحدث سنًا – لم تعد الخبرة الثقافية النموذجية. إن هدم الجدار الفاصل بين الثقافة والحياة، بين عبادة الأشياء واستهلاكها، بين العمل ووقت الفراغ، بين الجسد والروح، قائم على قدم وساق. بعبارة أخرى، فإن «الثقافة» بالمعنى البرجوازي النقدي التقويمي للكلمة تخلي السبيل لـ«الثقافة» بالمعنى الأنثروبولوجي الوصفي الخالص لها.

لم يقتصر الأمر في نهاية القرن العشرين على ضياع عمل الفن في طوفان الكلمات، والأصوات، والصور في البيئة العالمية التي كانت تسمى ذات مرة باسم «الفن»، بل تلاشى عمل الفن أيضًا بتفكك الخبرة الجمالية في المجال، حيث يستحيل التمييز بين المشاعر التي ظهرت بداخلنا وتلك التي جلبت إلينا من الخارج. كيف يمكننا أن نتكلم على الفن في هذه الظروف؟

بأي قدر يُبنى اليوم الشغف بمقطوعة موسيقية أو صورة على أساس تداعي الأفكار؛ لا على كون الأغنية جميلة، بل على كونها «أغنيتنا»؟ لا نعرف، بل سيظل دور الفنون الحية، وحتى استمرار بقائها في القرن الحادي والعشرين، أمرًا غامضًا حتى يمكننا فعل ذلك.

الفصل الثالث
هل كان قرننا من التآزر الثقافي[*]؟

يترك المؤرخ الدراسات المستقبلية للآخرين، لكن له ما يميزه عن المتخصصين في الدراسات المستقبلية. فالتاريخ إن لم يساعده على توقع المستقبل فهو يساعده على إدراك ما هو جديد تاريخيًّا في الحاضر؛ وهكذا قد يساعده على إلقاء الضوء على المستقبل. لذا سأبدأ إسهامي في الحوارات التي يقيمها المهرجان بإلقاء نظرة على الماضي.

هل يتذكر أحد اليوم القول القديم «حين يذهب شخص إلى رحلة، فلا بد من أن عنده حكاية يخبرنا بها»؟ يأتي هذا القول من زمن كانت الرحلات فيه لا تزال شيئًا غير معتاد تمامًا. اكتشف صديقي الفرنسي الرائع عالم الحضارة اليونانية جان بيار فيرنان (Jean-Pierre Vernant) اليونان للمرة الأولى في عام 1935 حين بلغ سن العشرين، في رحلة تزود فيها بحقيبة ظهر وذهب برفقة زميلين. وما إن لاح الغرباء للأنظار حتى دق القرويون اليونانيون الأجراس، وتنافسوا في ما بينهم في إكرام الضيف، لأن وصول شخص غريب قد جلب لهم شيئًا جديدًا وشرّف القرية، وهم الذين لا يكادون يجدون أي جديد إطلاقًا على العموم[1]. كيف تبدو الصورة اليوم؟ زار اليونان في منتصف تسعينيات القرن العشرين

(*) المصدر الأساسي محاضرة ألقيت باللغة الألمانية في مهرجان سالزبورغ للموسيقى في عام 2000. ترجمتها إلى الإنكليزية كريستين شاتلوورث (Christine Shuttleworth).

(1) Jean-Pierre Vernant, *La Volonté de comprendre* (La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube, 1999), pp. 37-38.

ما بين تسعة إلى عشرة ملايين أجنبي، ما يعني أن عدد الأجانب في موسم العطلات كان يضارع عدد اليونانيين هناك. بلغ عدد سكان كوكب الأرض منذ تشرين الأول/أكتوبر 1999 - وفقًا لتصريحات شخصيات رسمية - أكثر من ستة مليارات نسمة. وقد قدر عدد جميع السياح في الداخل والخارج تقديرًا دقيقًا ووجد أنه وصل إلى ما يزيد على خمسة مليارات شخص بحلول عام 1998. (الكثير من هؤلاء الناس سافروا أكثر من مرة في السنة، وهذا وحده يوضح كمّ الحراك الجغرافي غير المسبوق الذي نعيش فيه اليوم). ولدي رقم واحد آخر عن حراك البشر. ليس من المستحيل أن يؤكد تعداد السكان في أميركا هذا العام أن أكثر من نصف سكان ولاية كاليفورنيا البالغ عددهم أربعة وثلاثين مليون نسمة لم يأتوا من الولايات المتحدة الأميركية، بل من أميركا اللاتينية، وآسيا، وأفريقيا. ولو لم يكن هذا هو الحال الآن فسيصير كذلك في غضون بضع سنوات.

ما الذي يعنيه هذا الحراك للعالم في القرن الحادي والعشرين؟ ولا يقل عن هذا السؤال ما يعنيه للثقافة. هذا هو موضوعي اليوم. أود أن أطلب منكم أن تفكروا في هذا الموضوع. من سوء الحظ أن هذا الموضوع ليس مشكلة للأكاديميين، ومبدعي الثقافة ومستهلكيها، وحسب، بل هو أيضًا مسألة مثيرة للجدل بالنسبة إلى السياسيين، بل يمكنني القول إنها مسألة قابلة للانفجار بالنسبة إليهم. والأمر كذلك لا محالة بالنسبة إلى سياسيي هذا البلد الجميل، لكن ليس لهم وحدهم فقط إلى مدى بعيد. ذلك أن الأوبئة من الإيدز(*) حتى

(*) الإيدز أو داء نقص المناعة المكتسب مرض يصيب الجهاز المناعي البشري ويسببه فيروس نقص المناعة البشرية، وتؤدي الإصابة بهذه الحالة المرضية إلى التقليل من فاعلية الجهاز المناعي للإنسان بشكل تدريجي ليترك المصابين به عرضة للإصابة بأنواع من العدوى الانتهازية والأورام. وينتقل فيروس نقص المناعة إلى المصاب عن طريق حدوث اتصال مباشر بين غشاء مخاطي أو مجرى الدم وبين سائل جسدي يحتوي على هذا الفيروس مثل الدم أو السائل المنوي للرجل أو السائل المهبلي للمرأة، أو حليب الرضاعة الطبيعية. من ثم، يمكن أن ينتقل هذا الفيروس من خلال الاتصال الجنسي غير الآمن سواء الشرجي أو المهبلي أو الفموي، أو من خلال عملية نقل الدم، أو من خلال إبر الحقن الملوثة بهذا الفيروس، أو عن طريق استخدام أدوات حادة مشتركة، مثلما يحدث لدى الحلاق أو طبيب الأسنان، أو يمكن أن ينتقل من الأم إلى جنينها خلال مرحلة الحمل أو الولادة أو الرضاعة، أو من خلال التعرض بأي طريقة أخرى لأي من السوائل الجسدية سالفة الذكر [المترجمة].

رهاب الأجانب [= انظر الثبت التعريفي] تسافر أيضًا مع ملايين المسافرين إلى كل مكان.

توجد ثلاثة أشكال مختلفة إلى حدٍّ ما من الحراك البشري. بادئ ذي بدء، توجد حركة المواصلات العادية على المستويين القومي والدولي، أي السفر من أجل العمل والمتعة معًا، بمعنى التنقل المنتظم في الأيام المخصصة للاسترخاء؛ ثانيًا، يوجد التهجير والهجرة، سواء أكانت طوعية أم قسرية. لكن ثالثًا، وجدت ظاهرة جديدة تمامًا منذ أواخر القرن العشرين، ربما قد يسميها المرء حالة عبور القوميات [= انظر الثبت التعريفي]، أي أناس لا يشكل لهم عبور الحدود أهمية كبيرة، حيث إن وجودهم ليس مرتبطًا بأي مكان أو بلد بعينه. منذ بضعة عقود مضت، لم توجد أكثر من دزينة من هؤلاء الناس العابرين للقوميات تقريبًا، ويحتمل أن يكونوا جميعهم معروفين في سالزبورغ، حيث إن معظمهم كانوا من نجوم عالم الموسيقى، وهي أكثر الفنون اصطباغًا بالصبغة الدولية. يعد هؤلاء اليوم بعشرات الآلاف على الأقل، وسيوجد الملايين منهم في القرن الجديد. ويحتمل أن يكون قسم مهم من أعمال السفريات واقعًا بالفعل في عالم عبور القوميات.

وعلى الرغم من أن الخبرة الثقافية دافع مهم للسفر لدى الكثير من الناس، بل حتى لمعظم السائحين - حتى ولو كانت مدينة ديزني وغرائب المناطق الاستوائية جزءًا من الثقافة - فهذا المجال ليس مجزيًا جدًّا لموضوعي. تتزايد أهمية السياحة في الاقتصاد العالمي، فقد بلغت في نهاية القرن 12 في المئة من جميع الوظائف، لكنها لم تسفر ثقافيًّا عن قدر كبير مما هو جديد. لقد اعتادت أوروبا منذ حقبة طويلة سياحة المجموعات البشرية. والحق أنه بنهاية القرن العشرين كان هذا الاتجاه قد صار متقدمًا بالفعل إلى حد اتخاذ مقاييس لمراقبة وصول الناس إلى المواقع الثقافية العظيمة والحد منه؛ وهذا يُعدّ اليوم أمرًا عاديًا، مثلما يحدث مثلًا في حالة المعارض الفنية الدولية المهمة.

سيؤدي القرن الجديد بالضرورة إلى مزيد من الرقابة والقيود، حتى لو كان السبب الوحيد لذلك هو أن مواقع الزيارة يستحيل عليها التحكم في جماهير

الزوار، سواء أكانت تلك المواقع فلورنسا وفينيسيا (البندقية) أم مناطق التزلج على الجليد وقمم الجبال. وهذه الأنواع من التلوث محصورة في مواقع بعينها، ما يسهل التعامل معها نسبيًّا، على عكس المشكلات البيئية التي تعم العالم بأكمله. وقد اعتاد أهل هذه الأماكن وجود جماهير غفيرة من السائحين الذين لا ينتمون، بحكم كونهم جماعة، إلى حياتنا الفعلية، حتى ولو كان اقتصادنا يعتمد عليهم. إنهم لا يبقون طويلًا. ونحن نشكو منهم، لكن فقط كما يشكو المرء من المنغّصات اليومية للمجتمع الجماهيري، مثل طوفان الشاحنات الذي يجتاح الطرق، وصعوبة إيجاد أماكن لركن السيارات، وازدحام قطارات مترو الأنفاق. توجد أيضًا بالطبع أنواع أخرى من السائحين لا يرغب أحد في وجودها، مثل مشجعي كرة القدم الإنكليزيين الهمج؛ وحيث إن الرحلات القصيرة عبر مسافات طويلة تزداد سهولة دائمًا، يرجح لسوء الحظ أن يزداد سعي الهمج (ومعظمهم من الشباب) إلى أماكن معينة في هذا القرن، مثل إيبيزا(*)، لكن هذا أيضًا ليس جديدًا في حد ذاته، فالمدن الساحلية الكبرى ظلت لقرون عدة مستعدة لاستقبال هذه الغزوات، بشوارعها التي تحوي ملاهي ليلية، على غرار شارع ريبربان(**)، وغير ذلك من أحياء البحارة المعدة لأمثال هؤلاء.

من جهة أخرى، يوجد نوع من السياحة لا يجلب المال فقط، بل له أيضًا مزايا أخرى للسكان المحليين، وهو من ثم يجد تشجيعًا متحمسًا، خصوصًا في المناطق ذات الثقافات البعيدة، لا سيما أن هذه المناطق يتزايد فيها وجود بيوت للإقامة الموقتة لمن يستعمرونها من سكان الطبقة الوسطى. من ثم تنمو السياحة الثقافية بالذات نموًّا هائلًا وسريعًا في العقود الحديثة، وهو أمر سيستمر

(*) إيبيزا (Ibiza): جزيرة تتمتع بالحكم الذاتي تقع في البحر المتوسط وتتبع لإسبانيا. اسم الجزيرة مشتق من اللغة العربية من كلمة «يابسة». هذه الجزيرة مشهورة جدًّا على المستوى السياحي لكثرة الحفلات الصيفية فيها ولكثرة أنديتها، وهي أحد أهم مقاصد الشباب الأوروبيين في الصيف [المترجمة].

(**) شارع ريبربان بهامبورغ (Reeperbahn Street): شارع بمنطقة باولي بهامبورغ، وهو أحد مركزين للملاهي الليلية في هامبورغ، ويعتبر مركز الليالي الحمراء للمنطقة بأكملها. يوصف أحيانًا بأنه شارع الرذيلة. وقد تحول إلى هذا النشاط بعد أن كان في بدايته شارعًا لصانعي الحبال في القرنين السابع عشر والثامن عشر [المترجمة].

بالتأكيد في القرن الجديد. يوجد اليوم على الأقل ثلاثة آلاف مهرجان ثقافي في أوروبا. تمتلك أسرتي منزلًا صغيرًا في المنطقة الحدودية بين إنكلترا وويلز. وفي متناول أيدينا في الصيف عبر بضع عشرات من الكيلومترات في مختلف الاتجاهات مهرجان موسيقى كلاسيكية صغير، ومهرجان أدبي مهم، ومهرجان شهير لموسيقى الجاز، يجتذب إلى المنطقة جمهورًا عالميًّا، أو على الأقل إنكليزيًّا - أميركيًّا. يكتشف هؤلاء الزوار ضمن ما يكتشفون مطاعم حاصلة على عدة نجوم من نجوم ميشلان(*) في بلدة صغيرة قريبة ذات طابع تاريخي. يحتمل أن يشهد هذا النمط مزيدًا من النمو في القرن الجديد، لكن من دون أن يجلب لنا الكثير مما لا يمكن توقعه. وهكذا لا يوجد الكثير مما يقال عن التأثيرات الثقافية للسياحة في القرن الحادي والعشرين.

وربما يكون النوع العالمي الجديد من المسافرين من رجال الأعمال أكثر إثارة للاهتمام؛ لأنه يقودنا إلى داخل عالم العولمة الجديد. وحيث إننا نتعامل هنا مع عدة مئات ألوف من البشر، فقد خلق هذا الوضع اتجاهين ثقافيين أصيلين إلى حدٍ بعيد، هما: الصحيفة اليومية التي تنتشر في العالم

(*) نجوم ميشلان (Michelin Stars): معيار ابتدعه الأخوان إدوار وأندريه ميشلان لجودة المطاعم. ظهر هذا المعيار في عام 1926 في دليل ميشلان لخدمة سائقي السيارات وتعريفهم بخدمات التغذية المتاحة ومستواها. سميت أول نجمة ظهرت «المائدة الطيبة»، ثم ظهرت النجمة الثانية والثالثة عام 1931، وبحلول عام 1936 حُدد معيار النجوم الثلاث ولم يتغير منذ ذاك. النجوم لا تُمنح للطهاة بل للمطاعم، إلا أن المطعم الذي يحصل على نجوم ميشلان يذهب التكريم المعنوي لرئيس الطهاة فيه، لذلك يتباهى الطهاة الذين تحصل مطاعمهم عليها. لا تولي نجوم ميشلان أهمية كبرى إلى تصميم المطعم، أو تجهيزاته، أو خدماته، أو مستوى وترتيب طاولات الطعام فيه، بل تعتمد مبدأ الحكم على «ما هو موجود في الطبق»، لذلك تركز على «مطبخ المطعم»، وليس على «المطعم» ذاته، وتأخذ بخمسة معايير: (1) جودة الطعام، (2) التحكم بالنكهة والطبخ، (3) تفرد قائمة الطعام وخصوصيتها، (4) القيمة الغذائية لقاء السعر، (5) ثبات مستوى الطعام بين الزيارات المختلفة لهيئة تحكيم ميشلان. أما النجوم الثلاث لدليل ميشلان فتأخذ معاني محددة يقابل كل منها عبارة تربط المعنى برحلة المسافر، كالتالي: نجمة واحدة= مطعم جيد جداً في مجاله، وتمثل هذه الفئة عبارة «يستحق المرور عليه». نجمتان= مطعم ممتاز، بأطباق متميزة وجودة نبيذ من الدرجة الأولى، تمثله عبارة «يستحق أن تضيفه إلى رحلتك». ثلاث نجمات= مطعم استثنائي يقدم تجربة فريدة مع قائمة نبيذ رفيعة للغاية؛ لذلك فهو «يستحق رحلة خاصة» [المترجمة].

بأسره (والتي تكاد تقتصر على المتحدثين باللغة الإنكليزية) - وأنا هنا أفكر في جريدة **الهيرالد تريبيون** - والمجموعة المميزة من برامج التلفزيون عن الفنادق العالمية. الشيء المثير للاهتمام في هذه المجموعة من الوسائط ليس مجرد أنها تستهدف جمهورًا عالميًّا، أو على الأقل جمهورًا قد يكون في موسكو اليوم وفي المكسيك غدًا، وهكذا يحتاج إلى نشرات جوية عالمية ويمكن تنبيهه (مرة في الأسبوع مثلًا في جريدة **فاينننشل تايمز**) إلى العروض الثقافية في جميع أنحاء العالم. وكما يعرف جميع نزلاء الفنادق، فهي خليط من المعلومات العالمية، والقومية، والمحلية، مثل برامج التلفزيون، مع عروض تسلية مختارة بشكل شخصي، والتي تعني الأفلام في المقام الأول، أما الأدب فهو غائب عمليًّا. أما الفنون البصرية الأخرى فلا توجد إلا على الهوامش المتطرفة؛ وتوجد الموسيقى في الفندق العالمي - في ما عدا خارج سياق الأفلام - بمنزلة الخلفية، هذا إذا وجدت أصلًا. من الأمور المميزة تمامًا لخبرة الاستماع إلى الموسيقى اليوم أن الأوقات التي يتصادف أن يركز فيها المرء على الاستماع إلى الموسيقى وعزفها - مثل الذهاب إلى حفل موسيقي أو الغناء في البانيو - لا تشكل إلا جزءًا ضئيلًا من الموسيقى التي نتلقاها يوميًّا. علاوة على ذلك، تأتي معظم خبرة الناس بالموسيقى اليوم عبر وسائل التكنولوجيا الحديثة، ومن المؤكد أنها سرعان ما ستأتي عبر شبكة الإنترنت، وهي وسيلة في متناول يد المستمع تتيح له الاستماع بخصوصية بنسبة مئة في المئة، فلا تعتمد من ثم على وسائط عامة.

لا يرجح أن تكون الثقافة العالمية لنزيل الفنادق العالمية سببًا للاهتمام المتحمس. لكني لا أصدق أنها ستحل محل الثقافة العالمية للقرن الحادي والعشرين. فمن جهة، تثبت السي إن إن أنها ما زالت تقدم نفسها اليوم في المقام الأول لجمهور غير نموذجي، أي للجمهور الذي ما زال مكونًا من الرجال تمامًا، مثل مدير الأعمال التنفيذي الراشد الذي يسافر بمفرده. هذا الرجل اليوم جزء من نمط مهني وحيد عالمي متأمرك، من حيث مشروعات الأعمال، والثقافة، بل حتى اللغة. وهكذا، تمثل الثقافة للـ سي إن إن مجرد شذرة من الثقافة العالمية الجديدة.

من جهة أخرى، تقع الوسائط في مرحلة تكنولوجية وسيطة، فهي هكذا - مثلها مثل الصناعة في عصر هنري فورد (Henry Ford) (وفي عصر ماكدونالدز McDonald's بالصدفة) - ما زالت في عصر التنميط القياسي؛ أي أن الاختيار فيها محدود جدًّا ويقرره عدد أقل من الشركات العالمية، أي الشركات المتأمركة ثقافيًا. إن ما يقدم لنا في الحاضر مجرد الثقافة المسيطرة في العموم من بين العديد من الثقافات المتنوعة، ولو كان ذلك لمجرد أسباب تكنولوجية. وهذا جزء محدود جدًّا، وأحيانًا شديد الضآلة من الحياة الثقافية. سيبدو هذا المشهد مختلفًا بشكل ملحوظ في غضون سنوات قليلة بفضل التكنولوجيا الرقمية والإنترنت.

ذلك أن من الواضح بالفعل اليوم أن العولمة لا تزيح ببساطة الثقافات الإقليمية والقومية وغيرها من الثقافات، بل تمتزج فيها وفق خليط معين. وهاكم مثالين: يعيش في أحد أركان الإكوادور مجتمع محلي من الهنود الذين انغرسوا بطريقة ما في الاقتصاد العالمي الحديث بعملهم في النسيج وتجارة المنسوجات. كان يمكن المرء منذ عقود عدة خلت أن يلتقي بهؤلاء الهنود مع جماعاتهم في جميع أنحاء مدن أميركا اللاتينية - بل قد يذهبون أحيانًا إلى أماكن بعيدة مثل نيويورك. كان ولا يزال من السهل التعرف إلى معشر الأوتافالينيوس(*)، بنسائهم المرتديات تنانير ذات لون أزرق داكن، ورجالهم المرتدين سترات البونشو(**)، وبشعورهم الطويلة المصففة في ضفائر.

(*) الأوتافالينيوس (Otavaleños): شعب الأوتافالينيوس أو الأوتافالو هم السكان الأصليون لمقاطعة إمبابوري في شمال الإكوادور، ويعيشون في مدينة أوتافالو بالمقاطعة المذكورة. يرتكز نشاطهم على التجارة والمصنوعات اليدوية، وهم يتمتعون بمستوى معيشة مرتفع مقارنة بمعظم جماعات السكان الأصليين في الإكوادور [المترجمة].

(**) البونشو (Poncho): سترة خارجية من دون أكمام تلبس من فتحة بالعنق، وقد تزود بقبعة أو لا تزود. تصنع من نسيج الصوف إذا استخدمت بغرض التدفئة، ومن قماش غير نفاذ للماء إذا استخدمت للوقاية من المطر. كان البونشو من الأزياء التقليدية لحضارة الباراكاس البيروفية السابقة على حضارة الإنكا عند حوالى عام 500 قبل الميلاد. وهو من ملابس سكان أميركا الأصليين أيضًا، لكنه يعتبر الآن من الأزياء المميزة لجنوب أميركا [المترجمة].

لقد صاروا أثرياء في العقود الماضية، وهم من بين أغنى الناس في الإكوادور، بما يعني أن في إمكانهم شراء البضائع المعروضة في المجتمع الاستهلاكي الغربي الحديث. لكن الأمر غير العادي هو أنهم لم يتأمركوا؛ بل على العكس، لقد صبغوا تأثير الولايات المتحدة الأميركية بـ«صبغة الأوتافالينيوس» إذا جاز لنا القول. المراهقون منهم يرتدون سراويل الجينز، وملابس التدريب التي تحمل ماركة ريبوك مثل غيرهم من أقرانهم من أهل كاليفورنيا، لكنهم يرتدون في الوقت نفسه قبعات على طراز قبعات أسلافهم، ويصففون شعرهم بطراز الضفائر الطويلة التقليدي نفسه. والنساء منهم يقدن سيارات الجيب من طراز الشيروكي، لكنهن يرتدين الزي التقليدي. العولمة لم تأت في هذه الحالة باندماجهم فيها، لكنها أتت - على الأقل بين هؤلاء البرجوازيين الهنود الجدد - بفرص جديدة لإبراز خصوصيات ثقافتهم القديمة، مثل العادات واللغة.

المثال الثاني الذي سأضربه لهذا النوع من التوفيق بين الثقافات عن طريق الانتقائية [= انظر الثبت التعريفي] يأتي من تقرير كتبه الكاتب البريطاني أيان بوروما (Ian Buruma) من لاهاسا، عاصمة التيبت النائية، وهي - والعهدة على بوروما - مدينة يسود موسيقاها كل من موسيقى البوب الهندية والصينية، وصليل المدافع الرشاشة الذي يأتي صوته من الفيديوات الأميركية مثيرًا إعجاب التيبتيين الصغار الذين يظهرون في الفيديو في رواق مسقوف ذي أعمدة. يصف بوروما ملهىً ليليًّا تيبتيًّا، وأنا أقتبس منه:

> يبدو الديكور من طراز تيبتي على نحو ما، الستائر بيضاء مبطنة بشرائط حمراء، وزرقاء، وخضراء. الأغاني تجمع ما بين الأغاني التيبتية والصينية... بعض الفنانين يرتدون الزي التيبتي التقليدي... تعرض مقتطفات من أفلام هوليوود على شاشات الفيديو، تشمل مشاهد من فيلم تيتانيك ومشهد تدمير أتلانتا من فيلم ذهب مع الريح، علاوة على المشاهد المعتادة من التيبت التي ربما تكون قد أتت من إعلانات فيديو موجهة إلى السائحين، مثل مشاهد رقص شعبي، وقطعان من ثيران التيبت وهي ترعى العشب، وكهنة ينفخون في الأبواق [وما شابه ذلك]. وقد علقت على الجُدُر لوحة

الموناليزا، وبجوارها رأس بلاستيكي لتمثال يمثل أحد تجليات بوذا التنويري المعروفة باسم البوذيساتفا[2](*).

كثيرًا ما يزعم أن العولمة تتضمن الاندماج في العالم تحت مظلة نمط وحيد سائد، هو في التطبيق العملي عالم غربي، أو بمعنى أدق عالم أميركي. ربما يصدق هذا على جوانب الحياة التي تحكمها التكنولوجيا، مثل المطارات، وتصميمات المكاتب الحديثة، ومباني الاستاد التي تجري فيها مباريات كرة القدم. لكن بوسعنا أن نؤكد فعلًا أن هذا الاندماج يؤدي، على المستوى الثقافي، إلى وجود عالم متغاير الخواص من الاضطراب الثقافي، أو التعايش، بل حتى قد يكون عالمًا من التوفيق بين الثقافات عن طريق الانتقائية. هل يمكن قراءة الخطوط العريضة للمستقبل في البلدات الصغيرة في الإكوادور والملاهي الليلية في لاهاسا؟ لكن لِمَ لا؟

وبهذا أصل إلى سؤال عن الهجرات الجماعية الضخمة التي تجتاح جميع أنحاء العالم حاليًّا: من يقاومها (مثل الاتحاد الأوروبي، والصين واليابان) ومن يحاول دمجها فيهم (مثل شمال أميركا وأستراليا). كلما زادت الفجوة بين بلاد الثروة والسلام اللذين يفوقان الخيال، وبلاد الفقر، تزداد ضخامة تيارات البشر التي تنساب من إحداها إلى الأخرى. وعلى عكس الزمن السابق على المآسي التي شهدها كوكب الأرض في القرن العشرين، والتي لم يعلم فيها إلا القليل من الناس الذين يكادون يكونون أوروبيين بالكامل بوجود بلدان في مكان ما شوارعها - كما يقال - مرصوفة بالذهب، لم يعد الناس اليوم في أي مكان - مهما بعد - لا يعرفون هذه الحقيقة. ما العواقب الثقافية لهذه الإعادة لتوزيع الجنس البشري؟

---

(2) Ian Buruma, «Tibet Disenchanted,» *New York Preview of Books* (20 July 2000), p. 24.

(*) البوذيساتفا (Bodhisattva): البوذيساتفا في الديانة البوذية كلمة باللغة السنسكريتية تعني وصول بوذا (البوذي) إلى التنوير (ساتفا). تقليديًّا، يمكن أي إنسان الوصول إلى البوذيساتفا بأن ينوي مخلصًا تكريس نفسه طوعًا للعمل لمصلحة جميع الكائنات. والبوذيساتفا في بوذية التيبت حالة من أربع حالات للوصول إلى مرحلة التسامي التي يمكن الإنسان الوصول إليها في الحياة الدنيا. البوذيساتفا موضوع شائع في الفن البوذي، حيث يصور بوذا في حيواته السابقة وسعيه للوصول إلى التضحية بالذات والأخلاقيات الرفيعة [المترجمة].

هذه الهجرة الجماعية من أحد جوانبها جديدة تمامًا، لأنها حدثت في عصر لم يعد البشر يعيشون فيه تحت قيود الزمن والمسافة. بعبارة أخرى، لم يعد المهاجرون يواجهون انفصالًا عن بلدانهم بسبب وقوعهم تحت ضغط خيارين لا ثالث لهما، أو تطول هجرتهم لزمن طويل أو حتى طوال العمر، كما كان الحال حتى حقبة قريبة في نهايات القرن العشرين. فحتى أطول الرحلات في زمننا لا تقاس بالأيام، والأقل احتمالًا منها أن تقاس بالأسابيع أو بالشهور، بل تقاس بالساعات؛ وتقاس المكالمات الهاتفية، وهي نوع من الاتصال الشفهي، بما لا يزيد على بضع دقائق؛ وتستغرق الاتصالات المكتوبة بالبريد الإلكتروني ثواني من الزمن. هكذا يظل المهاجرون على اتصال دائم بوطنهم، ويعودون إليه على نحو منتظم، ويزدادون توغلًا بالفعل في عيش حياة مزدوجة، فهم ناشطون في بلدهم الذي نشأوا فيه وفي بلدهم الجديد بالقدر نفسه. جميعنا نعرف حالات مثل هذه. لا يوجد فرق مبدئيًا بالطبع بين مثل هذه الحياة العالمية المزدوجة ومثيلتها من الحياة المزدوجة داخل بلد من البلدان، مثل أستاذ جامعة إيطالي يعيش في تورين ويعمل في نابولي. لكن ما يهمني هنا هو أن مثل هذه الحياة توجد اليوم على جانبين على الأقل، سواء أكانا جانبي حدود بين الدول، أم اللغات، أم الثقافات، بل والطبقات أيضًا. ما هي إذًا أهمية مثل هذه الحياة المتزامنة في ثقافتين على الأقل؟

بادئ ذي بدء، هذا النمط من الحياة يُضعف مكانة الثقافات المهيمنة أو الحاكمة؛ ولا سيما أن تخطي الأمية يجعلها تفقد احتكارها للغة العامة المكتوبة. كانت الهجرة الجماعية تعني في ما سبق لدى الجيل الأول قدرًا قليلًا من الاندماج في المجتمع الجديد وتعايش الثقافتين عمليًا (لدى الجيل الثاني في الواقع) بأمل حدوث الاندماج التام في الثقافة المهيمنة لبلد المهجر. عدا ذلك، كادت الثقافتان لا تؤثران في بعضهما البعض، والمثال الكلاسيكي المعروف هو هوليوود. فكما هو معروف، فإن حوالى مئة في المئة منها من إبداع المهاجرين اليهود من وسط أوروبا وشرقها الذين اكتسبوا بالمناسبة ثقافة رفيعة ديناميكية تخصهم في نيويورك، وقد كانت العروض الأولى في أميركا لمسرحيات إبسن (Ibsen) بلغة اليديش(*).

(*) لغة اليديش (Yiddish): وتسمى أيضًا اللغة الييدية واليديشية، وهي لغة يهود أوروبا التي =

لكن لا يوجد تأثير يهودي ملحوظ في أفلام العقود الذهبية لهوليوود، كما لا يوجد فيها أدنى تأثير من الهجرات الجماعية الأخرى (اللهم باستثناء الإيرلنديين)، فصورة أميركا التي يقدمونها إنكليزية بنسبة مئة في المئة. حتى أسماء الممثلين كانت تُحوَّل إلى الصيغة الإنكليزية بشكل منتظم، في ما عدا في حالات التخصصات الغريبة. وعلى العكس من ذلك، فإن ملايين الإيطاليين الذين سكنوا الولايات المتحدة الأميركية، أو العائدين إلى إيطاليا، لم يكن لهم إلا قدر ضئيل من التأثير على الثقافة الإيطالية، هذا إذا كان لهم أي تأثير أصلًا. كما أن ثقافة المهاجرين كانت معزولة بشكل مزدوج، حيث لم يعد لهم أي اتصال حي مع عالمهم القديم نتيجة انفصالهم الدائم عن أوطانهم القديمة. وهكذا فإن معظم ما يسمى بـ«قومية المسافات البعيدة» للشتات القومي الحديث ما زال موجودًا في ماضٍ لم يعد له وجود. انتهى كفاح جمهورية إيرلندا للاستقلال عن المملكة المتحدة منذ ما يزيد على ثمانين عامًا، لكن الأميركيين من أصل إيرلندي ظلوا منخرطين في خضمه حتى النهاية، وأيدوا الجيش الجمهوري الإيرلندي(*) بحماسة. ويبدو الوضع أوضح لدى المهاجرين الكروات، والأوكرانيين، واللاتفيين وما إلى ذلك، الذين لم يكن يسمح لهم بالاتصال بأوطانهم إطلاقًا لمدة طويلة.

= نشأت وتطورت خلال القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين من لغات عدة، منها الآرامية، والألمانية، والإيطالية، والفرنسية والعبرية. يتحدثها ما يقارب 3 ملايين شخص حول العالم، غالبيتهم يهود أشكناز. كانت في البداية لهجة ألمانية خاصة باليهود في أوروبا منذ القرن العاشر الميلادي. وهي مستخدمة الآن في الولايات المتحدة، وبخاصة في نيويورك، بسبب هجرة اليهود الأشكناز إليها. تشتق 80 في المئة من كلمات هذه اللغة من اللغة الألمانية بالإضافة إلى بعض الكلمات العبرية والسلافية، وخصوصًا البولندية بعد هروب اليهود إلى بولندا وشرق أوروبا بسبب الحروب الصليبية. وعادة ما تكتب هذه اللغة بالحروف العبرية [المترجمة].

(*) الجيش الجمهوري الإيرلندي (IRA): منظمة شبه عسكرية وجيش موقت سعى لتحرير إيرلندا الشمالية من الحكم البريطاني وإعادة توحيدها مع الجمهورية الإيرلندية. تأسس عام 1919 وريثًا لمنظمة المتطوعين الإيرلنديين (منظمة قومية فدائية تأسست عام 1913) وكان الغرض من الجيش الإيرلندي أن يجعل الحكم البريطاني في إيرلندا غير مؤثر عبر المقاومة المسلحة ضده، وذلك في سبيل خدمة الهدف الأوسع وهو الحصول على الجمهورية المستقلة. تابع الحزب القومي الإيرلندي (الشن فين) هذا الهدف على المستوى السياسي، لكن الجيش الجمهوري الإيرلندي يعمل في الواقع بشكل مستقل عن السيطرة السياسية، وشغل موقع السلطة في حركة الاستقلال في بعض الفترات [المترجمة].

لكن المهاجرين يعيشون اليوم في ثلاثة عوالم: عالمهم الخاص بهم، وعالم بلد المهجر، والعالم الكوني الذي صار ملكية مشتركة للبشرية بفضل التكنولوجيا، والمجتمع الرأسمالي الاستهلاكي الحديث، ومجتمع الوسائط. لكن السكان الأصليين للبلدان المضيفة، بمن فيهم الجيلان الثاني والثالث للمهاجرين يعيشون أيضًا في عالم يتمتع بتنوع لامحدود، أي في بلدان يوجد فيها متحدثون باللغات التسعين الأخرى في المدارس الابتدائية في لندن، ويعتبر هذا جزءًا من الحياة اليومية، ويوجد هذا قبل كل شيء في المدن الكبيرة.

يكمن انعدام التناسق هذا في جذور السؤال، وقد أُضفيت الصبغة السياسية على نحو متزايد اليوم على ما يعرف باسم حالة التعددية الثقافية [= انظر الثبت التعريفي] (خصوصًا في العالم المتحدث باللغة الإنكليزية)، أي الاعتراف العام بجميع الجماعات الثقافية التي تعلن عن نفسها بصفتها كذلك، لأن لكل جماعة منها اهتماماتها الخاصة التي لا تهم أحدًا غيرها. فما دامت الدولة لا تضع عراقيل في وجه الإسلام، فإن وضع البريطانيين اليهود أو الهندوس أو الكاثوليكيين أو البوذيين أمر لا يهم البريطانيين المسلمين. لكن الأمر ليس كذلك بالنسبة إلى المدرسين والمدرسات في المدارس الإنكليزية المقيد بها أطفال من نيجيريا، أو منطقة الكاريبي، أو الهند، أو قبرص بقسميها اليوناني والتركي، أو بنغلادش، أو كوسوفو أو فيتنام، وبقدر أقل بالنسبة إلى مخططي برامج الإذاعة البريطانية بي بي سي. لكنني أفضل ألا أتوغل في مغامرتي حتى أصل إلى حيث تشتبك خيوط النقاش حول الهويات الثقافية. ليس بجديد أن جميع هذه الثقافات تأثرت بالثقافة الإنكليزية. الجديد أن الثقافات المتنوعة التي توجد في كل بلد تؤثر أيضًا في ثقافة البلد المضيف وتحفزها، وأن عناصر الثقافة العولمية تخترق جميع الثقافات الأخرى، والفضل في ذلك للهجرة الجماعية.

يسهل ملاحظة هذا في موسيقى البوب والموسيقى الراقصة، حيث إن هنا، على عكس الموسيقى الكلاسيكية، لا شيء يعرقل اندماج العناصر غير التقليدية أو غير المألوفة. أنا أفكر هنا في إسهام المهاجرين من أميركا اللاتينية - أي من منطقة الكاريبي أساسًا - إلى الولايات المتحدة الأميركية. لكن يضارع ذلك في

الأهمية الاستقبال الجديد للثقافات القديمة للمهاجرين في الأفلام الأميركية من الدرجة الثانية التي تحقق نجاحًا شعبيًا واسعًا (الخبطات الفنية) [= انظر الثبت التعريفي]، والتي لا تستهدف سوقًا ضئيلًا منعزلًا للمهاجرين، بل تستهدف عموم جمهور هوليوود. ولأضرب مثلًا بمثال واحد فقط، ألا وهو فئة أفلام المافيا ذات الجاذبية والبريق، والتي لم توجد حقًا إلا منذ سبعينيات القرن العشرين، وما كان لأحد أن يفكر فيها قبل ذلك (ومن المصادفات أن الأميركيين ذوي الأصول الإيطالية أنفسهم كان من شأنهم أن يرفضوها ساخطين بوصفها أفلامًا مسيئة إلى سمعتهم). وفي السينما البريطانية، تؤدي الهجرة من جنوب آسيا دورًا مماثلًا؛ مع اعترافي بأننا ما زلنا هنا – على الأقل حتى الآن – نتحدث عمومًا عن سينما موجهة إلى المثقفين.

هل يمكن الكشف عن مثل هذا الخليط أيضًا في الثقافة التقليدية الرفيعة؟ هذا أكيد في الأدب، وبالذات في الرواية. كان المهاجرون الأكبر سنًّا – كالمعتاد – هم من أوائل من قالوا إن من المكونات المهمة في أدب شمال أميركا اليوم فئة رواية الوعي [= انظر الثبت التعريفي] التي كتبها أميركيون من أصل يهودي (شاول بيلو (Saul Bellow) وفيليب روث (Philip Roth)). لكن الحياة الأميركية التي يعيشها المهاجرون الأحدث قدومًا من آسيا (وهم بمنزلة يهود القرن الحادي والعشرين) بدأت في الظهور فعلًا في أدب الولايات المتحدة الأميركية.

لكن أفضل مثال حالي على مثل هذا التعايش والامتزاج بين العوالم هو المطبخ [= انظر الثبت التعريفي] الذي يمضي في الاصطباغ بالصبغة العالمية في جميع البلدان. والعهدة على بوروما إذ يقول إن المرء بوسعه حتى أن يطلب بيتزا في مطاعم لاهاسا النائية. لا تزال المطابخ الخاصة بكل ثقافة موجودة – عليها أن تبقى موجودة حقًّا لأسباب دينية في بعض الأحيان – لكن كلًّا من الهجرة والسفر في العطلات عمومًا من وإلى جميع أنحاء الكون يحوّل تنوعها واختلافها إلى إحدى خبرات الحياة اليومية. إنها حقًّا تمكن من حدوث صراع

دارويني في جميع أنحاء العالم من أجل بقاء الطهي، الذي يبرز فيه حتى الآن اثنان من المنتصرين على ما يبدو، ألا وهما شكل معولم من المطبخ الصيني، والطهو الإيطالي. بعبارة ثقافية، إن موكب النصر الذي تتصدره قهوة الإسبريسو والبيتزا (بمساعدة العملاق بالثوم «سكامبي»(*)) لا يضاهيه إلا هيمنة الأوبرا الإيطالية من طراز الباروك [= انظر الثبت التعريفي]. يضاف إلى ذلك أن التكنولوجيا الحديثة توصل ثمار المانغو والبابايا إلى جميع المتاجر الكبيرة (السوبرماركت)؛ وعولمة الإنتاج تخلق هذه المتاجر الكبيرة التي توجد فيها هذه السلع يوميًا؛ وبفضل الهيمنة الاقتصادية للولايات المتحدة الأميركية يستهلك كوكب الأرض بأسره الكوكاكولا، والهامبرغر، والدجاج المقلي.

لكن ما يميز عصرنا على نحو خاص - ومن ثم يمكننا الزعم بأنه يميز القرن الجديد - هو التأثير الخاص لجماعات معينة من المهاجرين في البلدان المضيفة. قد يفكر بعض الحاضرين هنا بالأتراك في ألمانيا، ومواطني شمال أفريقيا في فرنسا. أنا بوصفي رجلًا إنكليزيًا أفكر في جنوب آسيا. فمنذ انتهاء الإمبراطورية البريطانية، هزمت الهند إنكلترا (من منظور المطبخ) عن طريق الهجرة من جنوب آسيا. وارتفعت أعداد المطاعم الهندية (التي يصدف أنها تقع إلى حد بعيد تحت احتكار مهاجرين من مقاطعة معينة في بنغلادش) من بضع مئات إلى ستين أو ثمانين ألف مطعم، ما يعني أن الإنكليز أنفسهم قد تحولوا عن عاداتهم الغذائية. واخترعت قائمة طعام غير معروفة في جنوب آسيا لتوافق الذائقة الإنكليزية. لا يوجد عمليًا أي بريطاني - مهما كانت درجة إصابته برهاب الأجانب - لم تغذُ كلمات مثل السمبوسك(**)، ودجاج تيكا

(*) العملاق بالثوم «سكامبي» (Scampi): الجمبري (القريدس) الكبير أو جراد البحر المطهو مشويًا أو مقليًا، ويقدم مع الثوم وصلصة الزبدة [المترجمة].

(**) السمبوسك (Samosa): هي المعجنات المقلية أو المخبوزة مع حشوة من طعام متبل مالح مثل البطاطس، أو البصل، أو البازلاء، أو العدس، أو اللحم المفروم، أو الدجاج. وهي من فواتح الشهية الشعبية أو تؤكل وجبة خفيفة في شبه القارة الهندية، وجنوب شرق آسيا، وآسيا الوسطى وجنوب غرب آسيا، وشبه الجزيرة العربية، والبلاد المطلة على البحر الأبيض المتوسط، والقرن الأفريقي، وشمال أفريقيا وجنوبها [المترجمة].

بالماسالا(*)، وفيندالو(**) مألوفة لديه بالقدر نفسه الذي يألف به كلمات مثل سمك ورقائق بطاطس(***)، بل ربما زادت ألفته بالكلمات الأولى منذ أن صار السمك من الأطباق التي تؤكل من باب الترف. حالة أخرى شبيهة هي التي تعرف باسم المطبخ المكسيكي في الولايات المتحدة الأميركية، الذي وُجدت نسخة محوّرة منه على نحو همجي منذ بعض الوقت في ولايات الجنوب الغربي باسم تيكس - ميكس(****).

هكذا، وبعبارة المطبخ أيضًا، نستمر في العيش، لا في عالم واحد بل في عوالم متعددة في الوقت نفسه، حيث إن لعنة برج بابل ما زالت حتى يومنا الحاضر تجعل وجود حضارة وحيدة في العالم أمرًا مستحيلًا. على العكس،

(*) دجاج تيكا بالماسالا (Chicken Tikka Masala): هو طبق من الكاري مع قطع الدجاج المشوي (تيكا) يُعمل في صلصة غنية المذاق حمراء أو برتقالية اللون، وهي صلصة دسمة عادة، وهو طبق متبل بشكل خفيف ويحتوي على الطماطم. يقدم دجاج تيكا بالماسالا في المطاعم في مختلف أنحاء العالم، لكن المتخصصين اختلفوا بشأن أصوله، إذ أعلن خبير في الأغذية التي تباع في الشوارع أن هذا الطبق نشأ في البنجاب خلال السنوات الخمسين الماضية. ويرى آخرون أنه نشأ في المطاعم الهندية الأولى في حي سوهو بلندن على يد بريطانيين من أصل بنغلادشي خلال ستينيات القرن المنصرم. اتضح من مسح أجري في المملكة المتحدة أنه الطبق الأكثر شعبية في المطاعم البريطانية، حتى إن وزير الخارجية السابق روبن كوك أطلق عليه لقب «الطبق الوطني البريطاني»، وتباع بهاراته (الكاري- تيكا ماسالا) بكثرة في المملكة المتحدة. وتتجلى سخرية التاريخ في أن الشركات البريطانية الآن تصدِّر دجاج التيكا ماسالا إلى باكستان والهند وبنغلادش [المترجمة].

(**) فيندالو (Vindaloo): هو في الأصل طبق برتغالي عبارة عن لحم خنزير متبل بالنبيذ والثوم. وعندما احتل البرتغاليون جوا بالهند أخذه منهم أهلها وأدخلوا عليه تعديلات، حتى صار الفيندالو طبقًا هنديًا قوام تتبيلته خليط من الفلفل الحار، والتمر الهندي، والزنجبيل، والكمون، وبذور الخردل. ونقله الهنود إلى إنكلترا وطوره الإنكليز حتى صار معروفًا على مستوى العالم في شكله الإنكليزي - الهندي، ولم يعد يقتصر على لحم الخنزير بل صارت هذه التوابل تستخدم مع أنواع متعددة من اللحوم، والدواجن، والخضر، والبطاطس في شكل صلصة كاري سميكة نوعًا ما [المترجمة].

(***) سمك ورقائق بطاطس (Fish and Chips): أحد الأطعمة السريعة التي تتكون من سمك مقلي مغطى بعجين ورقائق بطاطس محمرة تحميرًا عميقًا. نشأ هذا الطبق في بريطانيا العظمى في القرن التاسع عشر، وكان يصنع عادة من سمك القد أو الحدوق [المترجمة].

(****) تيكس - ميكس (Tex-Mex): الكلمة عبارة عن مزيج من وصفين: تكساسي ومكسيكي، وتشير إلى مطبخ يجمع ما بين المنتجات الغذائية المتوفرة في الولايات المتحدة الأميركية وإبداعات المطبخ المكسيكي [المترجمة].

ربما يستدعي التقدم في الثروة والتعليم الرسمي العام وضع الاحتكار العالمي الحالي للغة الإنكليزية موضع التساؤل. قد يكون تسعون في المئة من جميع النصوص المكتوبة على الإنترنت اليوم باللغة الإنكليزية، ولا يرجع سبب هذا فقط إلى أن الأميركيين والإنكليز ممثلون تمثيلًا قويًا بين مستخدمي الإنترنت. لكن حين يستخدم الـ 1100 مليون صيني، و500 مليون متكلم باللغة الهندية، و350 مليون متكلم باللغة الإسبانية خارج الولايات المتحدة الأميركية الإنترنت حتى ولو بنصف عددهم، سينتهي احتكار اللغة الإنكليزية التام للإنترنت، بل سينتهي احتكار الأبجدية الأوروبية له أيضًا.

لكن الثقافات ستبقى على الرغم من ذلك أكثر من مجرد محلات ضخمة (سوبرماركت) نقدم فيها لأنفسنا ما يتفق مع أذواقنا الخاصة. أولًا، قد تكون الثقافة التوفيقية العالمية للمجتمع الاستهلاكي الحديث وصناعة الترفيه جزءًا من حياتنا جميعًا. لكن ثانيًا، المدرسة - أي التعليم الثانوي والمتوسط وما بعدهما - أكثر حسمًا في عصر ما بعد الصناعة، عصر المعلومات، مما سبق إطلاقًا، وهي تشكل عنصر توحيد سواء على المستوى القومي أو الدولي، لا في التكنولوجيا فحسب، لكن في تشكيل الطبقات أيضًا. يمكن الثقافات الثانوية ذات الخصوصية لبعض الجماعات - حتى أصغر هذه الثقافات - أن تشكل مشهدًا ثقافيًا في سوق الإنترنت الذي لا تحده حدود، ووسيطًا لا يهتم به أحد غير هذه الجماعة، ولنقل مثلًا ثقافة النازيين الجدد من الساعين إلى التحول الجنسي، أو المسلمون المعجبون بكاسبر دايفد فريدريش (Casper David Freidrich)، لكن النظام التعليمي الذي يقرر مَن مِن أعضاء المجتمع يمكنه الوصول إلى الثروة والقوة المدنية لا يمكن تحديده عن طريق الفكاهات بعد الحداثية. يحتاج الناس إلى برنامج تعليميٍّ صالح للاستخدام يستهدف طائفة الشباب القابل للتعليم، لا في بلد من البلدان أو دائرة واحدة من الدوائر الثقافية وحسب، بل أيضًا في جميع أنحاء العالم. يضمن هذا البرنامج - على الأقل في حدود مجال معين من ثقافات المثقفين - عموميةً عالمية من نوع ما لكلٍّ من المعلومات والقيم الثقافية، نوعًا من المخزون الأساسي من الأشياء التي لا بد من أن يعرفها «الشخص المتعلم»، أي أنه لا يرجح مطلقًا أن أسماء بيتهوفن (Beethoven)،

وبيكاسو، والموناليزا ستختفي من قائمة المعارف العامة في القرن الحادي والعشرين. بالطبع لن يكون هذا المخزون الأساسي من المعارف العامة إقليميًّا كما كان منذ خمسين عامًا مضت. سيكون السفر إلى ماتشو بيتشو(*)، وأنغكور وات(**)، وأصفهان، ومدن المعابد في جنوب الهند جزءًا من التعليم بقدر ما أن زيارة فينيسيا أو فلورنسا جزء منه. لكن ما إذا كان الكثير من الكلاسيكيات العالمية الجديدة سيبقى في الفنون القديمة - الأدب، وتصوير اللوحات، والموسيقى - فهو سؤال لا أود الانشغال به هنا.

لكن هل سيأتي هذا الكوكب الجديد، المعقد، متعدد الأبعاد الذي هو في حركة دائمة ومزج دائم بأمل في الأخوة الإنسانية، التي يبدو أن عالمنا الغارق في كراهية الأجانب يبتعد عنها حتى الآن؟ لا أعرف. لكنني أعتقد أن الإجابة

(*) ماتشو بيتشو (Machu Picchu): مدينة ماتشو بيتشو أو القلعة الضائعة بناها شعب الإنكا في القرن الخامس عشر. تعني كلمة ماتشو بيتشو باللغة الإنكية «قمة الجبل القديمة». تقع هذه المدينة في كوزكو في البيرو بين جبلين من سلسلة جبال الأنديز على ارتفاع 2340 مترًا فوق سطح البحر، وعلى كلا جانبيها هاوية سحيقة يبلغ ارتفاعها حوالى 600 متر، وتلقب ماتشو بيتشو «بالحديقة المعلقة» لأنها مبنية على قمة جبل شديد الانحدار، وهي إحدى عجائب الدنيا السبع الجديدة. اكتشف المستكشف الأميركي هيرام بينغهام في 24 تموز/ يوليو 1911 بالمصادفة أطلال مدينة ماتشو بيتشو القديمة المغطاة بغابات استوائية كثيفة عندما كان يبحث عن آثار الإنكا التي دمرها الإسبان، والعجيب أن هذه المدينة مبنية بأسلوب عصري لا يتناسب وحضارة قديمة لم تعرف الكتابة! ففيها شوارع صغيرة مرتبة، وبنايات، وقصور، ومعابد، وحدائق، وقنوات ري، وبرك استحمام، والعجيب أن المدينة بأكملها مبنية من أحجار كبيرة الحجم ومتراصة فوق بعضها من دون أي أدوات تثبيت! صنفت اليونسكو مدينة ماتشو بيتشو في قائمة «التراث العالمي» في عام 1983 بفضل هذه العجائب المدهشة. وصار أكثر من نصف مليون سائح يزورون ماتشو بيتشو سنويًّا بعد أقل من خمسين عامًا منذ اكتشاف أطلالها وفتحها للزيارة [المترجمة].

(**) أنغكور وات (Angkor Wat): أنغكور وات مجمع معابد يقع في منطقة أنغكور في كمبوديا، شيده الملك سرفارمان الثاني في بداية القرن الثاني عشر ليكون المعبد الرسمي للدولة وعاصمتها. وهو الآن المعبد الوحيد في المنطقة الذي لا يزال مركزًا ذا أهمية دينية منذ تأسيسه بفضل العناية التي حظي بها؛ حيث كان معبدًا هندوسيًّا مكرسًا للإله فيشنو، ثم أصبح معبدًا بوذيًّا. يعتبر أنغكور وات مثالًا أصيلًا لفن العمارة الخميرية، وأصبح رمزًا لكمبوديا يظهر على علمها الوطني، إلى جانب كونه عامل الجذب الرئيسي للزوار في الدولة. يعني الاسم الحديث - أنغكور وات - معبد المدينة، وأنغكور كلمة عامية مشتقة من الكلمة نوكور المأخوذة من الكلمة السنسكريتية ناجارا بمعنى العاصمة، أما وات فهي كلمة خميرية تعني معبد. وكان المعبد يعرف في وقت سابق بـ«بريا بسنولوك» وهو اللقب الذي أُعطي لمؤسسه سرفارمان الثاني بعد وفاته [المترجمة].

ربما توجد في مباني الاستاد المخصصة للعبة كرة القدم في جميع أنحاء العالم، لأن اللعبة الأكثر عالمية بين الألعاب الرياضية هي الأكثر قومية في الوقت نفسه. فالأحد عشر رجلًا الموجودين في ملعب كرة قدم يجسدون «الوطن»، والدولة، و«شعبنا» بالنسبة إلى معظم البشرية اليوم، وهذا ما لا يفعله السياسيون، والدساتير، والاستعراضات العسكرية. من الواضح أن هذه الفرق القومية مكونة من مواطنين ينتمون إلى الوطن. لكننا نعرف جميعًا أن مليونيرات الرياضة هؤلاء يظهرون في سياق قومي لعدة أيام فقط من كل عام. وهم يحصلون على أجور عالية جدًّا في وظيفتهم الأساسية، مرتزقة **عابرون للقوميات** [= انظر الثبت التعريفي]، يكادون يكونون جميعًا موظفين في بلدان أخرى. فالفِرَق التي تهتف لها الجماهير القومية مركبة من عناصر غير متجانسة، يعلم الله من كم وطن وكم عِرق، بعبارة أخرى هي مركبة من أفضل اللاعبين المعترف بهم من جميع أنحاء العالم. وقد لا تضم أنجح الأندية القومية أحيانًا أكثر من لاعبين أو ثلاثة بالكاد من أهل البلد. وهذا منطقي، حتى بالنسبة إلى العنصريين بين مشجعي كرة القدم، لأنهم هم أيضًا يريدون النصر لناديهم، حتى لو لم يعد متمتعًا بالنقاء العِرقي.

سعيد هو الوطن - مثل فرنسا - الذي فتح ذراعيه للهجرة ولم يتساءل عن الأصل العِرقي لمواطنيه. سعيد هو الوطن الذي يفخر بقدرته على اختيار أفراد فريقه من بين الأفارقة، وذوي الأصول الأفريقية - الكاريبية، والبربر، والكلت(*)،

(*) الكلت (Celts): الكلت أو السلت هم أي مجموعة أوروبية تستخدم اللغة الكلتية التي تعتبر فرعًا من اللغات الهندية - الأوروبية. كانت اللغة الكلتية هي اللغة المهيمنة على أوروبا، من إيرلندا حتى البرتغال وشمال إيطاليا وسلوفاكيا، على الرغم من أن الكلت اليوم منحصرون في الحافة الكلتية في ساحل الأطلسي من جهة غرب أوروبا. تشير المصادر الأثرية والتاريخية إلى أن أقصى امتداد للكلت كان في القرون السابقة للميلاد، وأنهم وُجدوا أيضًا في شرق أوروبا وآسيا على شكل أقليات. استخدم مصطلح «كلت» علامة على الهوية الفردية للعديد من الشعوب في أوقات مختلفة، وتشير الكلتية إلى المفهوم الذي يربط هذه الشعوب. كانت للكلت ديانات متعددة، وثقافة مميزة. وحين توسعت الإمبراطورية الرومانية من الجنوب، والقبائل الجرمانية من الشرق انتهت الثقافة الكلتية في الأراضي الأوروبية، بينما احتفظت مقاطعة Bretagne (الفرنسية) وحدها بلغتها الكلتية وهويتها، وقد يكون ذلك بسبب المهاجرين من بريطانيا العظمى. أما يوليوس قيصر فوصف مصطلح «كلت» بأنه الكلمة التي يستخدمها شعب وسط فرنسا (فقط) للإشارة إلى أنفسهم، بينما كان الاسم الروماني المعطى لهم هو الغال [المترجمة].

والباسكيين(*)، وأبناء المهاجرين من أوروبا الشرقية وأيبيريا. وهو وطن سعيد ليس لأن هذا مكّنه من الفوز بكأس العالم وحسب، بل لأن الفرنسيين اليوم - ليس المثقفون والمعارضون مبدئيًا للعنصرية منهم، بل الجماهير، التي اخترعت قبل كل شيء كلمة «الشوفينية» [= انظر الثبت التعريفي] وما زالت تجسدها - قد أعلنوا أن أفضل لاعبيهم هو زين الدين زيدان (Zinedine Zidane) وهو ابن لمهاجر من الجزائر، وأعلنوا ببساطة أنه «أعظم رجل فرنسي». أعترف أن هذا لن يبتعد كثيرًا عن المثال القديم للأخوة بين جميع الأمم، لكنه أبعد حتى من وجهة نظر بلطجية **النازيين الجدد** [= انظر الثبت التعريفي] في ألمانيا ووجهة نظر حاكم كارينثيا(**). ولو لم يُحكَم على الناس بلون جلدهم، ولغتهم، وديانتهم وما إلى ذلك، بل بمواهبهم وإنجازاتهم، لكان لدينا حينئذٍ سبب للأمل. ويوجد سبب للأمل، لأن مسار التطور التاريخي يقود في اتجاه زيدان وليس في اتجاه يورغ هايدر (Jörg Haider)(3).

(*) الباسكيون (Basques): الباسكيون أو البشكنج هم الشعب الذي يعيش في إقليم الباسك شمال إسبانيا على حدودها مع فرنسا، ويتشكل من عدة مناطق منها إقليم الباسك الفرنسي الذي يقع ضمن الحدود الفرنسية. يتحدث الباسكيون اللغة الباسكية التي تدعى «الأيوشكيرا»، ويعتبرها علماء اللغة أصعب لغة في العالم. وقد عمل الباسكيون على إحياء لغتهم حتى في تلك المناطق التي كانت قد اختفت منها تمامًا، وذلك عن طريق افتتاح المدارس التكميلية، وطبع الكتب، وتدريسها للناشئة في البيوت وفي حلقات نهاية الأسبوع، وتخصيص قنوات إذاعية وتلفزيونية لا تنطق إلا بهذه اللغة [المترجمة].

(**) كارينثيا (Carinthia): تقع دوقية كارينثيا في جنوب النمسا، وشمال سلوفينيا. انفصلت عن بافاريا في عام 976، وأصبحت جزءًا من الإمبراطورية الرومانية المقدسة حتى عام 1806، عندما أعلنت استقلالها عن الإمبراطورية. قُسمت الدوقية بعد الحرب العالمية الأولى بموجب معاهدة سان جرمان بين الشمال للنمسا والجنوب لسلوفينيا، التي أصبحت جزءًا من مملكة يوغوسلافيا وجزءًا في الجنوب الغربي لمملكة إيطاليا. عاصمتها كلاغنفورت، وبلغ عدد سكانها 396,200 نسمة معظمهم يدينون بالكاثوليكية الرومانية، فيما تبلغ مساحتها 10,327 كم^2. يتحدث سكان كارينثيا عدة لغات بالنسب الآتية: الألمانية (76.8 في المئة)، والسلوفينية (20.7 في المئة) ولغات أخرى (2.5 في المئة). وتقع فيها بحيرة ورثير سي التي تعتبر أشهر بحيرات النمسا [المترجمة].

(3) إن الخبرة البريطانية في الألعاب الأولمبية لعام 2012 من شأنها أن تزيد من قوة هذه النقطة.

الفصل الرابع

لماذا تُقام المهرجانات في القرن الحادي والعشرين(*)؟

لا ينبغي الخلط بين سؤال «لماذا تقام المهرجانات في القرن الحادي والعشرين؟» وسؤال «هل للمهرجانات مستقبل في القرن الحادي والعشرين؟». من الواضح أن لها مستقبلًا. فالمهرجانات تتضاعف مثل الأرانب، وأعدادها تتصاعد منذ سبعينيات القرن العشرين، ولا يوجد ما يوحي بأن هذا النمو قد توقف. يوجد في أميركا الشمالية وحدها على ما يبدو 2500 مهرجان. يبلغ عدد مهرجانات موسيقى الجاز على الأقل حوالى 250 مهرجانًا في ثلاثة وثلاثين بلدًا، وعددها يزداد كل عام. في بريطانيا - وهي البلد الذي أعرف عنه معلومات أفضل من غيره - يوجد 221 مهرجانًا موسيقيًا في هذا العام (2006)، بينما لم يكن فيها منذ ثلاث سنوات مضت أكثر من 120 مهرجانًا فقط. وهذا لا يصدق على المهرجانات الموسيقية وحسب، بل أيضًا على غيرها من المناسبات الثقافية والفنية، بما في ذلك فئات من المهرجانات موجودة بالفعل منذ ثلاثينيات القرن العشرين، مثل مهرجانات السينما والمهرجانات الأدبية ومهرجانات الكتب التي تتصاعد أعدادها في السنوات الأخيرة، والتي لها - بالمناسبة - جانبها الموسيقي أيضًا في معظم الأحوال. المهرجانات معولمة اليوم بالقدر نفسه لعولمة بطولات كرة القدم.

(*) المصدر الأساسي محاضرة ألقيت باللغة الألمانية في مهرجان سالزبورغ للموسيقى في عام 2006. ترجمتها إلى الإنكليزية كريستين شاتلوورث (Christine Shuttleworth).

يصعب أن يثير هذا الأمر الدهشة في حد ذاته. لقد صارت المهرجانات مكونًا صلبًا من مكونات صناعة الترفيه التي غدت لها أهمية اقتصادية، وصارت كيانًا مركبًا كما لم تكن من قبل، وخصوصًا السياحة الثقافية التي تشهد توسعًا سريعًا، على الأقل في المجتمعات التي تنعم بالرخاء في ما يسمى بالعالم «المتقدم». لا شيء أسهل الآن من الرحلات الطويلة. فالمال موجود بوفرة في كل مكان مقارنة بالخمسين عامًا الأولى لمهرجان سالزبورغ، ويوجد أيضًا جمهور ثقافي تتضخم أعداده بالتوسع الهائل في التعليم العالي. وقد قدمت وكالة سفريات إنكليزية متخصصة في السياحة الثقافية لهذا الجمهور في هذا العام حوالى 150 من مثل هذه الرحلات في ستة وثلاثين بلدًا، تشمل سبعاً وعشرين رحلة موجهة خصيصًا إلى مهرجانات موسيقية. باختصار، يمكن كسب كم هائل من المال اليوم من العمل بالمشروعات الثقافية.

لكن ما تعنيه هذه الإحصائيات ليس واضحًا بأي حال من الأحوال، لأن الإبداع الفني لا يعتمد على السعي نحو الربح. فعلى الرغم من أن المهرجانات مغروسة في النظام الاقتصادي الأكبر، فإنها - كما حال الأوبرا - ليست أساسًا مشروعات ربحية رشيدة بالمعنى الاقتصادي، فلا يمكنها أن تعيش على مجرد مبيعات التذاكر- حتى لو بيعت بأسعار فخمة - بأكثر مما يمكن للألعاب الأولمبية أو كأس العالم في كرة القدم أن تعيش عليها. فالمهرجانات - مثلها مثل الأوبرا، وبالذات المكلف منها - يكاد يكون وجودها مستحيلًا من دون أنواع من الدعم العام، أو الخاص، ووجود كافلين تجاريين لها. وهي بالمناسبة مختلفة أيضًا من حيث المبدأ عن مهرجانات الألعاب الرياضية العظيمة التي تجري اليوم، ليس بسبب أن تلك ليس لها جانب ثقافي عن وعي، مثل «أغنية وحرب عربات»(*) الموجودة في قصيدة شيلر (Schiller) المعنونة «القالق أيبيكوس»(**)، بل أيضًا لأنها ليست مباريات تنافسية فيها غالبون ومغلوبون.

(*) «أغنية وحرب عربات»: عبارة وردت في مطلع قصيدة «القالق أيبيكوس» للشاعر شيلر [المترجمة].

(**) «القالق أيبيكوس» (The Cranes of Ibycus): قصيدة كتبها الشاعر الألماني فريدريش شيلر في عام 1797، وتعد من أجمل قصائده، وقد تحولت إلى أغنية جميلة تغنى على المسرح، مثل بعض أشعاره، =

من ثم، لن يأخذنا التحليل الاقتصادي بعيدًا في هذا الطريق. إني أعتقد أننا يجب أن نأخذ بنهج مختلف لحل المشكلة، وليكن مثلًا نهجًا جغرافيًا. فلنبدأ بالأماكن المختارة لهذه المهرجانات الثقافية التي تقام دوراتها على نحو منتظم، والتي يتضح على مر الزمن أنها تقع أساسًا - حتى الآن - خارج المراكز الفعلية للإنتاج الثقافي في مرحلة الرأسمالية المتأخرة، أي المدن وعواصم البلدان. لا تشمل قائمة أشهر أفضل المهرجانات الحديثة مهرجانات لندن، ولا نيويورك، ولا واشنطن، ولا لوس أنجلس، ولا باريس، ولا روما، ولا موسكو. من بين معارفي مستثمر نشِط أسّس مهرجانًا أدبيًا ناجحًا جدًّا في ضاحية هاي أون واي(*) البريطانية النائية، ولديه اليوم مجموعة من هذه المهرجانات، من مانتوا(**) في إيطاليا، وشقوبية(***) في إسبانيا إلى باراتي(****) في البرازيل،

= وأشهرها نشيد الفرح الذي يغنى في السيمفونية التاسعة لبيتهوفن. تتمتع هذه القصيدة ببريق درامي وتظهر فيها عبقرية شيلر في تعليم الناس، والدعوة إلى العدالة من خلال الفن الجميل. هذه القصيدة واحدة من مجموعة قصائد مسرحية تدين العنف المؤدي إلى الفوضى وتمجد التآلف بين البشر، وهي رد فعل الشاعر على الثورة الفرنسية حين كشرت عن أنياب العنف في تعاملها مع الناس؛ فوقع الكثيرون تحت حد المقصلة [المترجمة].

(*) هاي أون واي (Hay-on-Wye): بلدة تقع على الضفة الشرقية لنهر واي في منطقة بويز في ويلز في المملكة المتحدة، تشتهر بأسواقها، وكثيرًا ما توصف بأنها «بلدة الكتب». ظلت بلدة هاي أون واي ساحة للمهرجانات الأدبية منذ عام 1988، حيث يقصدها حوالى 80000 شخص منذ بداية شهر تموز/ يوليو من كل عام ولمدة عشرة أيام لحضور هذه المهرجانات التي يشارك فيها أبرز الأدباء من جميع أنحاء العالم [المترجمة].

(**) مانتوا (Mantua): مدينة بمقاطعة لومبارديا الإيطالية، هي عاصمة محافظة مانتوا بشمال إيطاليا. تُعد من أهم مراكز الأنشطة الثقافية والفنية والموسيقية في إيطاليا، وتتميز بكنوزها المعمارية التي ترجع إلى العصور الوسطى وعصر النهضة، وهي أقرب مدينة إلى مسقط رأس الشاعر الإيطالي فيرجيل، كما أنها البلدة التي نفي إليها روميو في مسرحية شكسبير الخالدة روميو وجولييت [المترجمة].

(***) شقوبية (Segovia): مقاطعة تقع في وسط إسبانيا، ضمن حدود منطقة قشتالة وليون، تحدها من الشمال مقاطعة برغش ومقاطعة بلد الوليد، ومن الجنوب مقاطعة غوادالاخارا ومقاطعة مدريد، ومن الشرق مقاطعة سوريا، ومن الغرب مقاطعة آبلة. عاصمتها مدينة شقوبية. تبلغ مساحتها 6,796 كم^2. ويبلغ عدد سكانها 164,169 نسمة في عام 2011 (وفقاً للمعهد الوطني الإسباني للإحصاء) [المترجمة].

(****) باراتي (Paraty): بلدة برازيلية تقع على الشاطئ الأخضر، وهو شريط ساحلي يمر بطول سواحل ولاية ريو دي جانيرو البرازيلية. يبلغ عدد سكانها حوالى 36000 نسمة. كانت باراتي مستعمرة برتغالية ما بين عامي 1500 و1822، حتى استعمرتها البرازيل في ما بين 1822 و1889. صارت =

وقرطاجنة(*) في كولومبيا. لكن محاولته لتصدير الصيغة نفسها إلى لندن فشلت. تزدهر المهرجانات على وجه الخصوص في البلدات المتوسطة الحجم والصغيرة، حتى في الهواء الطلق في الريف، مثل بعض مهرجانات موسيقى البوب الناجحة، أو مهرجان غليمرغلاس للأوبرا(**) [ببلدة كوبرزتاون(***) بنيويورك]. ذلك أن المبادرات الثقافية، والمهرجانات خصوصًا تتطلب روحًا مجتمعية معينة، لا تعني مجرد إدراك المصالح والمشاعر المشتركة، بل تنبع من التعبير الذاتي الجمعي لعامة الجمهور - مثلما يحدث في مهرجانات موسيقى البوب - وهذه الروح لا يمكن أن تظهر في المدن الكبرى التي تتجاوز أبعادها الشاسعة الأبعاد البشرية إلا في ظروف استثنائية، ذلك أن الاستمتاع بالفن ليس خبرة خاصة خالصة، بل خبرة اجتماعية، وأحيانًا خبرة سياسية، خصوصًا في العروض العامة المنظمة وفق تخطيط معين في أماكن مبنية خصيصًا لهذا

= باراتي مركزًا سياحيًا مرموقًا في السنوات الأخيرة، وهي تشتهر بالمزارات التاريخية في البلدة، وبالشاطئ والجبل. يقام في البلدة الكثير من المهرجانات الموسيقية والثقافية، مثل مهرجان باراتي الدولي للأدب. من المزارات في باراتي قصر الثقافة الذي يقع في مبنى تاريخي يرجع إلى القرن الثامن عشر والذي افتتح للجمهور في عام 2004، وفيه معرض دائم لتاريخ البلدة وثقافتها [المترجمة].

(*) قرطاجنة (Cartagena): تسمى أيضًا قرطاجنة الأنديز، وهي مدينة ساحلية تقع على الشاطئ الشمالي لولاية كولومبيا الأميركية على خليج قرطاجنة على ساحل البحر الكاريبي، وهي عاصمة مقاطعة بوليفار. يبلغ عدد سكانها 892,545 نسمة وفقًا لتعداد عام 2005. هي خامس أكبر مدينة بولاية كولومبيا وثاني أكبر مدينة في المنطقة. تشمل الأنشطة الاقتصادية لسكانها النشاط البحري وصناعات كيماويات البترول، علاوة على السياحة، لكنها أشهر مدينة في القرصنة أيضًا على مستوى العالم. أنشئت المدينة في حزيران/ يونيو 1533 وسميت بهذا الاسم تيمنًا بقرطاجنة الإسبانية، ويسكنها أناس من مختلف الأعراق. أعلنت اليونسكو في عام 1984 أن سور مدينة قرطاجنة وقلعتها من المواقع التي تنتمي إلى التراث العالمي [المترجمة].

(**) مهرجان غليمرغلاس للأوبرا (Glimmerglass Opera Festival): فرقة أوبرا أنشأها بيتر ماكريس في عام 1975، ظلت تقدم منذ إنشائها موسمًا سنويًا للغناء الأوبرالي على مسرح أليس بوش للأوبرا قرب نيويورك. تشتهر هذه الفرقة بتقديم أعمال نادرة، وجديدة، وغير معروفة، وموسمها ثاني أكبر مهرجان للأوبرا في الولايات المتحدة الأميركية [المترجمة].

(***) بلدة كوبرزتاون (Cooperstown): بلدة تابعة لبلدية أوتسيغو في نيويورك في الولايات المتحدة الأميركية، تشتهر بصالة ومتحف البيسبول القومي الشهير، ومتحف الفلاح، ومتحف فينيمور للفنون، وفرقة غليمرغلاس للأوبرا، والجمعية التاريخية لولاية نيويورك. اشترى القاضي كوبر أرض هذه القرية وضمها لممتلكاته بسكانها في عام 1985، وسميت البلدة باسمه [المترجمة].

الغرض مثل المسارح. هذا هو السبب الذي جعل الثقافة المشهد الفعلي للعملية التعليمية للنخبة الثقافية والمدنية الجديدة في بلاد الملكية الأرستقراطية. وقد كانت الثقافة «مجالًا عامًا» - بالمعنى الحرفي للكلمة وليس بمجرد المعنى الذي قصده هابرماس - حتى لو لم تغدُ بعد مجالًا عامًا معترفًا به دستوريًا مثلما في البلدان البرجوازية، لكنها ظلت فعالة، لمجرد أنها انتُزِعت من داخل صخر سلطة الحكام وحق المولد - إذا جاز لنا القول - من دون مواجهتهم سياسيًا أولًا. وليس من المصادفة أن عروض المسرح أو الأوبرا في القرن التاسع عشر قد أدت إلى إثارة تظاهرات سياسية بل إلى قيام ثورات، كما حدث في بلجيكا في عام 1830، أو ظهور تلك المدارس في الموسيقى ذات الطبيعة المتميزة بالوعي القومي، أي بالوطنية السياسية.

يبدأ سلسال المهرجانات الحالية باكتشاف المسرح بوصفه التعبير الثقافي - السياسي والاجتماعي عن نخبة جديدة واثقة في نفسها وبرجوازية، أو حتى انضم أفرادها إليها بحكم التعليم والقدرة بدلًا من الميلاد. قد تكون إيطاليا النموذج الكلاسيكي لهذا التطور، الذي لا يتضح في أي مكان بقدر اتضاحه في البلد الذي ينطبق عليه قول فيردي (Verdi) «المسرح هو المكان الحقيقي للموسيقى الإيطالية»، والذي بُني فيه ما لا يقل عن 613 مسرحًا جديدًا في الأعوام الخمسين التي أعقبت عام 1815، أي بمعدل اثني عشر أو ثلاثة عشر مسرحًا سنويًا. أما المستثمرون الخاصون فلم يمارسوا تقريبًا أي دور في خضم حمى البناء هذه. ظل هذا الفيضان من المسارح يحمل بذور التمرد وطلب التغيير على الرغم من وقوعه تحت تحكم السلطات التي دعمته أيضًا، ومن أمثلتها بلاط هابزبورغ الملكي في لومبارديا(*)

(*) بلاط هابزبورغ الملكي في لومبارديا (Habsburg Monarchy in Lombardia): أنشئت مملكة لومبارديا بفينيسيا في عام 1805 اعترافًا بحق لورين هابزبورغ، سليل عائلة هابزبورغ النمساوية، في جمهورية البندقية السابقة بعد سقوط المملكة النابليونية بإيطاليا. حكم المملكة نائب عن الملك يعينه البلاط الملكي ويقيم في ميلانو والبندقية. كانت فيينا هي عاصمة هذا البلاط (أو المملكة كما عُرفت في بدايات القرن التاسع عشر)، في ما عدا ما بين عامي 1583 و1611 حيث انتقلت العاصمة إلى براغ. وهكذا، حكمت أسرة هابزبورغ الإمبراطورية النمساوية من عام 1867 حتى صارت إمبراطورية نمساوية - هنغارية =

وفينيتو(*). وأخذت المسارح بتقاليد البلاط الملكي، حتى في معمارها. ولم يكن هذا لمجرد أن البلاطات الأميرية الإيطالية دعمت الفنون بدرجة أقل من نظيرتها الألمانية (التي كانت بالمناسبة أكثر عددًا بكثير). أتت المبادرة في إيطاليا غالبًا من دوائر وجماعات مواطني وأرستقراطيي مدينة تنافست في بناء المسارح مع غيرها من المدن في المنطقة. كان يظهر عادة في الصورة الحضرية الجديدة المبنى الذي بُني قصدًا من أجل الترف والعظمة، وهو المعبد الدنيوي لذوي القدرات الفكرية الفائقة، في مواجهة مع مبنى الكنيسة الإلهي. والثقافة التي كان هذا المبنى يعطيها دفعة كانت ثقافة قومية بالكامل. لقد عُرض في شبه الجزيرة قبل ثورة 1848 حوالى ثمانمئة عرض أوبرالي، جميعها بشكل عملي من مخزون المؤلفات الجديدة تمامًا للمؤلفين الإيطاليين الشباب. وقد بلغ هذا العدد ضعفي عدد ما قدم في السنوات الخمس والعشرين السابقة على ذلك العام. وقد تعلم مواطنو فيتربو(**)، وسينيغاليا(***)، وآنكونا(****)،

= في عام 1918. وظل عميد أسرة هابزبورغ ينتخب إمبراطورًا للإمبراطورية الرومانية المقدسة حتى تفككت في عام 1806. لكنه كان إمبراطورًا شرفيًا في كثير من الأحيان، حيث لم تكن جميع أنحاء الإمبراطورية الرومانية المقدسة في قبضة يد أسرة هابزبورغ مباشرة [المترجمة].

(*) فينيتو (Veneto): إحدى المقاطعات الإيطالية العشرين، يبلغ عدد سكانها خمسة ملايين نسمة، عاصمتها البندقية، وهي أيضًا أكبر مدنها. ظلت المقاطعة تحت احتلال الإمبراطورية النمساوية حتى ألحقت بمملكة إيطاليا في عام 1866 بعد حرب الاستقلال الإيطالية الثالثة. هي الآن من أغنى المناطق الصناعية في إيطاليا وأكثرها تقدمًا [المترجمة].

(**) فيتربو (Viterbo): مدينة في وسط إيطاليا، شمال إقليم لاتسيو، عاصمة مقاطعة فيتربو. يبلغ عدد سكانها 60,254 نسمة، وتبعد عن روما 100 كم شمالًا. تشتهر بالزراعة وصناعة الرخام والفخار والأخشاب والمشغولات الذهبية، كما يوجد بها أكاديمية مهمة للفنون الجميلة، ومقر لجامعة توشا، فضلًا عن أنها مركز سياحي مهم [المترجمة].

(***) سينيغاليا (Senigallia): مدينة إيطالية ساحلية تقع على ساحل البحر الأدرياتيكي شمال آنكونا، وهي من أشهر المنتجعات الشاطئية في المنطقة، ويأتيها سائحون من مختلف انحاء أوروبا (ولا سيما الأسر)، خصوصًا من ألمانيا، وبلجيكا وهولندا. لها ميناء صغير على نهر ميسا الذي يخترق المدينة ويكسو الرخام ضفتيه [المترجمة].

(****) آنكونا (Ancona): مدينة في وسط إيطاليا فيها أحد أهم موانئ البحر الأدرياتيكي. يبلغ عدد سكانها 102,997، وهي عاصمة محافظة آنكونا. تبعد عن روما 170 ميلًا، وهي المركز السكاني والاقتصادي الرئيسي للمنطقة [المترجمة].

وبارما(*) أن يكونوا إيطاليين من خلال المسرح، الذي كان يعني الأوبرا في إيطاليا.

ما علاقة هذا الاستطراد التاريخي، الذي أدين به للمؤرخ كارلوتا سوربا (Carlotta Sorba)، بمستقبل المهرجانات؟ كثيرًا ما أقيمت المهرجانات الحديثة أيضًا بفضل مبادرات مماثلة - ربما تقام اليوم بدافع من الاقتصاد، لكن ليس من دون دافع وطني محلي - مثلًا مهرجان أوبرا روسيني (Rossini) في بيزارو(**) أو مهرجان آلدبورغ(***)، الذي ما زال يقام تحت راية بنجامين بريتن (Benjamin Britten). لكن الكثير من المهرجانات، ولا سيما ذات الشهرة العالمية مثل مهرجان سالزبورغ، تعتمد اعتمادًا ضئيلًا على جمهور محلي ثابت، إذ تعتمد أساسًا على القادمين الجدد، وفي أفضل الحالات على زوار منتظمين، مثل المنتجعات الصيفية القديمة التي يقصدها الناس في العطلات. هنا تؤدي جاذبية الموقع أو المنظر الطبيعي دورًا معينًا، وهو دور تتمتع به سالزبورغ بألمعية منذ البداية، بمناظرها وكرات موتسارت(****) التي تشتهر بها. لكن الكثير من

(*) بارما (Parma): مقاطعة في شمال إيطاليا في إقليم إميليا رومانيا، عدد سكانها 420,056 نسمة ومساحتها 3449 كيلومتر مربعًا وفيها 47 مدينة وبلدة وعاصمتها مدينة بارما [المترجمة].

(**) بيزارو (Pesaro): مدينة في وسط إيطاليا على البحر الأدرياتيكي، ضمن إقليم ماركي. تشترك مع بلدة أوربينو في تكوين عاصمة مقاطعة بيزارو يبلغ عدد سكانها 92,002 نسمة، وتعتبر مركزًا سياحيًا مهمًا لجمال سواحلها ومعالمها السياحية، كما تشتهر بصيد الأسماك، وصناعة الأثاث. عاشت أزهى عصورها خلال عصر النهضة حين حكمها آل ديلا روفيري (1513-1631) الذين اختاروها عاصمة لدوقيتهم ببناء العديد من القصور العامة والخاصة، بينما أنشئ خط جديد للأسوار. انضمت إلى إيطاليا الموحدة في إطار مملكة إيطاليا الجديدة في 11 كانون الأول/ ديسمبر 1860 [المترجمة].

(***) مهرجان آلدبورغ (Festival Aldeburgh): مهرجان آلدبورغ للموسيقى والفنون مهرجان إنكليزي مخصص للموسيقى الكلاسيكية، يقام في حزيران/ يونيو من كل عام في منطقة آلدبورغ في سافولك بإنكلترا بقاعة سنيب هول التي كانت مصنعًا للخميرة. أنشأه المؤلف الموسيقي بنجامين بريتن، والمغني بيتر بيرز والمنتج إريك كروزيه في عام 1948. تتنوع الأعمال التي تقدم في المهرجان ما بين الكلاسيكيات القديمة والموسيقى المعاصرة لمؤلفين شبان. غير منظمو المهرجان اسمه إلى مهرجان آلدبورغ للموسيقى منذ عام 2006، على الرغم من استمرار المعارض الفنية به [المترجمة].

(****) كرات موتسارت (Mozartkugeln): تعرف أساسًا باسم «بونبون موتسارت»، وهي نوع من حبات الشوكولاتة المحشوة بالمكسرات، أساسها عجينة اللوز والفستق المجروش، اخترعها الحلواني بول فورست من سكان سالزبورغ في عام 1890، وأعطاها هذا الاسم تيمنًا بفولفغانغ أماديوس موتسارت. ما =

المهرجانات اليوم، ولا سيما منذ صعود ثقافات الشباب، عبارة عن احتفالات محلية ينظمها محبو طراز موسيقي معين، مثل موسيقى الهيفي ميتال(*)، أو آلة موسيقية معينة مثل الغيتار، أو تكنولوجيا معينة (في حالة مهرجانات الموسيقى الإلكترونية). إن هذه المهرجانات تعبير عن طوائف قوية لكنها منتشرة في جميع أنحاء العالم، لها مصالح وميول، يحب أفرادها الالتقاء وجهًا لوجه بين الحين والآخر.

هذا الأمر مهم بشكل خاص في الفنون المغروسة في ثقافة الشباب، مثل موسيقى الروك(**). تتكون خبرة الاستمتاع بهذه الموسيقى هنا إلى حدٍّ بعيد من

= زال متجر فورست ومصنعه موجودين وما زالت هذه الحلوى تنتج وتباع فيهما. تصنع هذه الحلوى يدويًا وفقًا للوصفة الأصلية لها، لكن الموقع الإلكتروني للصانع أضيف إلى المتجر في تسويق حلواه [المترجمة].

(*) موسيقى الهيفي ميتال (Heavy Metal Music): لون من ألوان موسيقى الروك تطور في ستينيات القرن العشرين من البلوز ميتال والروك ميتال. يمتاز الهيفي ميتال بصوت الغيتار القوي، مع استعمال الدرامز والباص غيتار. تختلف كلمات الأغاني من نوع إلى آخر، وتتحدث في المجمل عن الموت، وقصص الفنتازيا، والميثولوجيا، والحروب، والحزن، وخصوصًا المشكلات الاجتماعية وغيرها. وقد ظهر مصطلح الميتال على يد فريق ستبنولف عام 1968 حينما استخدموا عبارة «عاصفة معدنية ثقيلة» التي كتبها مارس بونفاير في أغنيتهم «ولد ليكون متوحشًا». كانت بداياتها في أوائل الستينيات على يد بعض الفرق الموسيقية. ويتميز أسلوبها بالموسيقى السريعة والطويلة والغناء الصاخب والعزف المنفرد على الغيتار الكهربائي. يوجد منها نوع ميتال متطرف يميزه صوت الطبول المرتفع والسريع، ويمكن أن يدور حول معاداة الأديان، ومواضيع متطرفة أخرى مثل الشياطين، والتي يخطئ الرأي العام في العالم العربي ويربطها بكل أنواع الميتال [المترجمة].

(**) موسيقى الروك (Rock): أحد أنواع الموسيقى الشعبية التي ظهرت في ستينيات القرن العشرين في الولايات المتحدة الأميركية وبريطانيا. تعود جذورها إلى الأربعينيات من القرن نفسه. تطورت من موسيقى الروك آند رول التي نشأت بدورها من تداخل أنماط موسيقية كانت سائدة آنذاك، كالبلوز، والكانتري والفولك؛ ليتولد هجين موسيقي يعتمد على ثلاث آلات رئيسية هي الغيتار الكهربائي، والبيز غيتار، والدرامز. وبالنظر إلى طبيعة الجيل الشاب في المجتمعين الأميركي والبريطاني في تلك الحقبة، الخارجين توًا من حرب عالمية، لم تعد الموسيقى تسمع بهدوء، بل أصبحت الآلات الكهربائية تحل محل الآلات الصوتية، ما أثر في ازدياد حدة الإيقاع وسرعته لهذا اللون الموسيقي الجديد المتسارع في انتشاره بين أوساط الشباب، والذي حرر دور الآلات الإيقاعية (الدرامز والبيز) من أدائها الضعيف نسبيًا مقارنة بباقي الآلات الميلودية بإعطائها ثقلًا متوازنًا مع الأخيرة، مع إبراز التفاصيل الدقيقة للنوتة. تنوع أغاني الروك في القصص أو الأحداث التي تعالجها أكثر مما تفعل أنماط موسيقية أخرى تقليدية. فهي تعالج الانفعالات البشرية كالغضب والاكتئاب، والرغبات الجامحة في التحرر. يشار إلى الروك =

التعبير الذاتي الجمعي للمشاركين، والعنصر التفاعلي في المهرجان أمر حاسم، وهو بعبارة أخرى التفاعل المتبادل بين الفنانين وجمهور المشاهدين. وهذا العنصر أقل أهمية في المهرجانات الثقافية للنخبة القديمة أو الجديدة. توجد موسيقى الحجرة في مخزون الموسيقى الكلاسيكية وموسيقى الجاز، لكن لا يوجد مثل هذا المخزون في موسيقى البانك روك(*) والهيفي ميتال.

يوجد رابط آخر يربط ما بين هذه الأنواع الجديدة من المهرجانات والانفجار الأوبرالي في إيطاليا في القرن التاسع عشر، ألا وهو أنها لا توجد لها أعمال كلاسيكية بعد. وكما هو الحال اليوم في السينما والمسرح التجاري، كان من المتوقع ظهور شيء جديد على المسرح وفي صالات عزف الموسيقى، سواء أأدّاه فنانون يحظون بالشهرة والإعجاب أم لا. أعترف بحقيقة أن كل فن حي يخلق لنفسه كلاسيكياته على مسار الزمن، سواء الأعمال الكلاسيكية أو الفنانين الكلاسيكيين الذين يدخلون ضمن المخزون المعتاد، مثل الثلاث أو الأربع أوبرات التي ما زالت تعزف حتى اليوم لدونيزيتي (Donizetti) من بين خمس وسبعين أوبرا أو نحو ذلك من تأليفه، أو الأفلام الكلاسيكية المتاحة على أقراص مدمجة من نوع الدي في دي. هذا هو الحال أيضًا مع موسيقى الروك. لكن الوضع يصير خطرًا حين تجف منابع طراز أو فئة معينين من الفنون، أو تفقد صلتها بالجمهور العام العريض، ولا يبقى منها إلا مخزون

= أيضًا بأنه حركة ثقافية وظاهرة اجتماعية لم تقف عند حدود الموسيقى بل تجاوزتها لتشمل أبعادًا ثقافية وفنية واجتماعية أخرى. نجحت موسيقى الروك في خلق قاعدة شعبية كبيرة انتشر تأثيرها عالميًّا حتى سيطرت في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، لكنها أثارت الجدل بين المحافظين حول مدى تأثيرها الأخلاقي في العنف والجريمة [المترجمة].

(*) موسيقى البانك روك (Punk Rock): نوع موسيقي متفرع من موسيقى الروك متذمر ومعارض. بدأ هذا النوع من الموسيقى بالظهور بشكل كبير في عامي 1976-1977 في الولايات المتحدة الأميركية، والمملكة المتحدة، وبعد ذلك في أستراليا قبل أن ينتشر في أرجاء العالم، وهو عبارة عن ثورة ضد المبادئ الموضوعة، إذ يفضل التعبير الصريح والعفوي. يحمل البانك تجديدًا موسيقيًّا وثقافيًّا على أساس انتشار طاقة جديدة مرادفة لأقصى درجات الحرية والإبداع. الكثير من أغاني البانك لها خلفية سياسية أو ثورية، ومعظم مؤدي هذا النوع يساريون. يؤدى هذا النوع الموسيقي بواسطة الغيتارات والطبول بالإضافة إلى الغناء. ويعتبر البانك في الوقت الراهن من أكثر الأنواع الموسيقية الرائجة في المملكة المتحدة [المترجمة].

ميت من الكلاسيكيات، أو الأعمال الطليعية الغريبة على الجماهير. صار هذا هو وضع الموسيقى الكلاسيكية الغربية منذ الحرب العالمية الأولى، كما صار وضع موسيقى الجاز منذ ستينيات القرن العشرين. وقد فشلت محاولات إحياء الاثنين عن طريق الفرار الثوري من تقاليدهما. لقد سمح الجمهور لنفسه بأن تثار انفعالاته، لكنه لم يتحول عما يحبه. يشمل برنامج هذا العام لمهرجان فيربير الموسيقي(*) - باستثناء حفلات عزف موسيقى الجاز - أعمالًا لستة وخمسين مؤلفًا ماتوا، ولنصف دزينة من المؤلفين الأحياء على أحسن تقدير، لكنه لا يشمل أي عمل كامل لهؤلاء الأحياء، ويكاد لا يشمل عمومًا أي شيء من أعمال مؤلفي النصف الثاني للقرن السابق (باستثناء الروس). فحين يحضر المرء مهرجانًا موسيقيًا عالميًا شهيرًا لا يتوقع أي مغامرات.

من جهة أخرى، حضر حوالى مئة ألف شخص أو نحو ذلك الأيام الأربعة لمهرجان روزكيلدي في هذا العام - وهو مهرجان مخصص أساسًا لموسيقى الروك والبوب - وتمكنوا من الاستماع إلى 170 فرقة موسيقية من جميع أنحاء العالم، منها المعروف ومنها غير المعروف، لكنها تكاد تكون جميعها من الفرق حديثة الظهور التي تقدم غير المتوقع والجديد. هذه إذن رحلات استكشاف. أي شخص ينتابه الفضول يمكنه أن يكتشف ما إذا كان «فرانك زابا (Frank Zappa)، وفيفالدي (Vivaldi)، وجون كولترابن (John Coltrane) بينهم شيء مشترك»، وأنا أقتبس هنا من فرقة موسيقية تسمي نفسها تسلية المساء الفوضوية. وهكذا، بينما ينتاب الركود القوالب الموسيقية الكلاسيكية، فإن القوالب غير الكلاسيكية تشق طريقها إلى سبل جديدة.

هكذا، وفي عصر العولمة، أنشئت مؤسسة ووماد (WOMAD - أو عالم

(*) مهرجان فيربير الموسيقي (Verbier Music Festival): مهرجان موسيقى عالمي يقام لمدة أسبوعين سنويًا في نهايات شهر تموز/ يوليو وبدايات آب/ أغسطس في منتجع فيربير الجبلي بسويسرا. أنشأه مارتن إنغشتروم في عام 1994، وشهد مسرحه عزف عازفين منفردين عالميين. يرعى المهرجان أيضًا الموسيقيين الشبان من خلال أكاديميته وفرقتي الأوركسترا به، وهما أوركسترا مهرجان فيربير وأوركسترا مهرجان فيربير لموسيقى الحجرة. عروض المهرجان عامة، حيث يتمتع الجمهور بالاستماع إلى موسيقى الجاز، والتنزه في وسط المناظر الطبيعية البهيجة لمنتجع فيربير، وغير ذلك من أنشطة [المترجمة].

الموسيقى والرقص) أساسًا بمبادرة من شابين إنكليزيين، وهي تكرس نفسها بانتظام لما يسمى موسيقى العالم، أي للرابط بين التقاليد الموسيقية في العالم. تعقد مهرجانات مؤسسة ووماد هذا العام في إنكلترا، وأستراليا، ونيوزيلندا، وصقلية، وإسبانيا، وجزر الكناري، وكوريا الجنوبية، وسريلانكا. ولأذكر فقط برنامج المسرح المكشوف في تاورمينا(*). ويظهر على المسرح فنانون من بوروندي، وجامايكا، وجنوب أفريقيا، وكوريا، وصقلية، والصين، وجزر الرأس الأخضر، وبريطانيا العظمى، وإيرلندا. تكمن خلف رحلات الاستكشاف هذه غالبًا دفعة ثقافية، أو محرضة على التغيير، أو حتى سياسية. يمكننا أن نجد برهانًا مقنعًا على هذا في الذروة التي وصلتها الموسيقى البرازيلية منذ ستينيات القرن العشرين، والتي صارت الآن بالطبع موسيقى شهيرة على مستوى العالم. لكن هذا ليس جزءًا من النقاش الحالي.

مثل هذا النوع من المبادرات يجعل السؤال الذي يبدأ بـ «لماذا» يجيب عن نفسه بنفسه. نحن نعيش في زمن توسع وتحول ثقافيين. ما يميز المهرجانات الجديدة ليس التجديد والقطيعة مع الماضي بقدر ما يميزها، قبل كل شيء، اكتشاف قوالب لا تزال في طور النمو من قوالب التواصل الفني والخبرة الجمالية، غالبًا من خلال ظهور جماعات جديدة ذاتية التنظيم من الجمهور. ولا يمكن توقع ما إذا كان هذا سيصير مكونًا عاديًّا من الموارد الثقافية العامة للجمهور المثقف. المهم أن الثقافة الرفيعة «الرسمية» المعترف بها - إذا جاز لنا القول - (وقد تشكلت بالمناسبة بأكملها على نهج نماذج أوروبية) لا ينبغي أن تقطع نفسها مؤسسيًا عن اتجاهات لتطور الفنون والأمم لم يُعترف بها بعد. إن المهرجانات القديمة أو الجديدة التي ستفتح صدرها لسبل جديدة يمكنها أن تؤدي في القرن الحادي والعشرين - بوجودها في حالة انتفاضة دائمة - دورًا أكثر أهمية في الحياة الثقافية لعالمنا الذي يعولم كل شيء، أكثر مما

(*) تاورمينا (Taormina): بلدة صغيرة تقع على الساحل الشرقي لجزيرة صقلية الإيطالية بمحافظة مسينا، وهي من المواقع السياحية الشهيرة منذ القرن التاسع عشر. فيها شواطئ عامة على البحر الأيوني الذي يتميز بارتفاع ملوحة مياهه ودفئها، ويمكن الوصول إليها عن طريق ترام معلق في الهواء، أو عن الطريق البري [المترجمة].

فعلت في القرن الماضي. حقًّا، حين يأخذ المرء في الحسبان أن المهرجانات لم تبدأ في الازدهار عمليًّا إلا بعد الحرب العالمية الثانية، سيمكنه اعتبار القرن الحادي والعشرين اليوم المناسب فعلًا لهذا الشكل من الخبرة الثقافية. ستؤدي المهرجانات بالتأكيد دورًا أكثر تواضعًا من دور الإنترنت بهذا الصدد، لكن الإنترنت ما زال حديث الظهور جدًّا - يبلغ عمره دزينة من السنوات على أكثر تقدير - وتأثيره على تطور الفنون في القرن الحادي والعشرين ما زال غير منظور بعد.

لكن الخبرة الفنية، مثلها مثل جميع أشكال التواصل البشري، أكثر من مجرد شيء «افتراضي». سيظل لدينا إذًا شيء من المساحة التي تسع مناسبات فعلية في مواقع فعلية، حيث يمكن المرء أن يستمر بطريقة ما في الحلم بعودة الترابط بين المجتمع، والفن والأرواح الحارسة للمكان(*)، والجماهير والفنانين. وحيث يتحول الحلم - لبرهة - إلى واقع بالمصادفة.

لكن ماذا عن مهرجانات الموسيقى الكلاسيكية والدراما التقليدية؟ هل لا نزال في حاجة إليها؟ أي، هل هي ضرورية لتبقى الموسيقى الكلاسيكية الغربية التي أُلفت ما بين القرن السابع عشر والقرن العشرين على قيد الحياة؟ لا بد من الحفاظ على هذا الإرث الرائع. فستكون مأساة في ما لو ضاع فعلًا، أو لم يجد ملجأ إلا في بضع كليات جامعية على سبيل الحصر، مثلما حدث لتقليد الشعر الملحمي العظيم. لا شك في أن هذين الشكلين من أشكال الفنون يسيران في طريق غير مواتٍ. فالنمو لا يعني دائمًا وقطعًا انفجارًا فنيًّا في الفنون موضوع الحديث. إن صعود المهرجانات الموسيقية - بين أشياء أخرى - تعبير عن أزمة في الموسيقى الكلاسيكية التي لم يعد مخزونها المتحجر وجمهورها من المسنين قادرين على النجاة من الغرق بمساعدة التقدم التكنولوجي لصناعة التسجيلات. والوضع مماثل لذلك في موسيقى الجاز التي ظل موسيقيوها

(*) الأرواح الحارسة للمكان (Genius loci): هي أرواح تحرس الأماكن في العقيدة الرومانية الكلاسيكية وتصور في المعابد بالنحت البارز على صورة شبان وسيمين مجعدي الشعر وقد أمسكوا بقرن ماعز يفيض بالفاكهة، والزهور، أو بأطباق مزخرفة، أو بثعبان [المترجمة].

معتمدين لوقت طويل على دورة مهرجانات موسيقى الجاز. كيف يدافع هذا المجال عن نفسه في مواجهة هبوط الإيرادات؟ لم يعد الجمهور العادي للمدن الكبيرة أو لمن يذهبون في رحلات للاستماع إلى حفلات عزف الموسيقى كافيًا. إن جزءًا صغيرًا فقط من الجيل الجديد، حتى من بين المثقفين الشباب، يمكنه أن يستدعي الحماسة للسيمفونيات. لذا لا بد من إيجاد صيغة لتجميع الأقليات المتناثرة في جميع أنحاء العالم في شكل جماهير قابلة لحل المشكلة ماليًا. وفي ما يخص الموسيقى الكلاسيكية، ربما كانت هذه هي أكثر الإجابات إقناعًا عن السؤال «لماذا تقام المهرجانات في القرن الحادي والعشرين؟» لكن يمكننا أن نسأل أيضًا: ما قدر عظم إسهام هذه المهرجانات في عملية الإنقاذ؟ هذا ليس واضحًا حتى الآن على الإطلاق، وربما يكون متواضعًا مقارنة بقدرات الإنترنت. لكن دعونا نكون أمناء جدًا ولنقل: هل ستنهار الثقافة العالمية إذا لم تعرض موسيقى لاترافياتا(*)، وعايدة(**)، وتوسكا(***)،

(*) لاترافياتا (Traviata): أوبرا في ثلاثة فصول من ألحان جيوزيبي فيردي والنص المكتوب لماريا بياف، مأخوذ عن رواية غادة الكاميليا من تأليف ألكسندر دوما. عرضت للمرة الأولى في 6 آذار/ مارس 1853 في دار أوبرا فينيسيا بالبندقية في إيطاليا [المترجمة].

(**) أوبرا عايدة (Aida): اكتشف عالم الآثار الفرنسي «أوغست ماريتا» مخطوطات أوبرا عايدة في وادي النيل، والمخطوطة عبارة عن قصة من أربع صفحات، ألف قصتها ميريت باشا عالم المصريات الفرنسي الشهير، وكتب نصها الغنائي غيسلانزوني. وسلمت بعد ترجمتها إلى الموسيقار الإيطالي فيردي في عام 1870 من أجل تأليف أوبرا عايدة بطلب من الخديوي إسماعيل. وضع فيردي الموسيقى لأوبرا عايدة مقابل 150 ألف فرنك من الذهب، وصُمِّم ديكور العمل وملابسه في باريس، وتكلفت 250 ألف فرنك. وأمر الخديوي إسماعيل ببناء دار أوبرا بالقاهرة لتكون جاهزة خلال ستة أشهر في عام 1869 للاحتفال بافتتاح قناة السويس، وصممها مهندسان إيطاليان هما «أفوسكاني» و«روسي». الأوبرا بشكل عام عمل درامي موسيقي يتخلله حوار غنائي، وأوبرا عايدة عبارة عن عمل مسرحي يشمل مناظر ولوحات راقصة، وتتخلله أغانٍ ملحنة موزعة على أربع فصول تجسد الصراع بين الواجب والعاطفة، تحكي عن قصة الحب التي نشأت بين الأسيرة الحبشية عايدة ورداميس قائد الجيش المصري، الذي حكم عليه فرعون مصر بالإعدام بعد أن ثبتت محاولته للهرب مع عايدة إلى الحبشة. قدمت أوبرا عايدة لأول مرة عام 1871 على مسرح دار الأوبرا الخديوية القديمة بالقاهرة، ولم يتمكن فيردي من الحضور، وعرضت في أوروبا لأول مرة على مسرح لاسكالا في إيطاليا في شباط/ فبراير 1872 [المترجمة].

(***) توسكا (Tosca): أوبرا من ثلاثة فصول ألف ألحانها جاكومو بوتشيني لنص غنائي كتبه لويجي إيليكا، وجيوزيبي جياكوزا. عرضت للمرة الأولى في روما في 14 كانون الثاني/ يناير 1900، وهي عمل ميلودرامي يصور فترة حزيران/ يونيو من عام 1800 في روما التي كان يهددها جيش نابليون بونابرت. تصور توسكا مشاهد من الحب، والتعذيب، والقتل، والانتحار [المترجمة].

ولابوهيم(*)، بل حتى زواج فيغارو(**)، والناي السحري(***) إلا بمقدار نصف ما عزفت به من قبل على مسارح العالم؟

ستظل أشهر المهرجانات مزدهرة بالطبع، بوصفها أماكن لاستعراض المقام الرفيع وسياحة الترف؛ لأن التقليد الثقافي الكلاسيكي الغربي ما زال يُثَمَّن والحمد لله، حتى في أجزاء أخرى من العالم، بوصفه علامة على الحداثة، وهو مثل ماسات المرأة، يعتبر رمزًا للمكانة، حتى في حياة المشروعات الاستثمارية اليوم، خصوصًا حين يقتصر على فئة معينة من الناس. وتصير الشركات الكبرى راعية للفنون، مثلما كان أمراء الماضي، الذين بدأ الكثير منهم في زمنهم بالعمل في البنوك، مثل آل ميديتشي(****) مثلًا.

(*) لابوهيم (La Bohème): أوبرا من ألحان جياكومو بوتشيني. العنوان معناه «البوهيمية»، ويشير إلى شخصية ميمي، بطلة الرواية، وهي بوهيمية فقيرة تذهب إلى باريس بحثًا عن كسب العيش. الأغنيات مكتوبة باللغة الإيطالية على الرغم من العنوان الفرنسي، وقد كتبها لويجي إيبيشا وجيوزيبي جياكوزا، عن قصة بعنوان «مشهد من حياة بوهيمية» لهنري مروزغر. عرضت للمرة الأولى في 1 شباط/ فبراير 1896 بمسرح ريغيه بتورين في إيطاليا بقيادة المايسترو توسكانيني، وحين سجلت على أسطوانات في عام 1946 قاد توسكانيني الفرقة التي عزفتها أيضًا، وهذه هي المرة الوحيدة التي سجلت فيها أوبرا لبوتشيني بالمايسترو الأصلي لها [المترجمة].

(**) زواج فيغارو (Figaro): أوبرا من ألحان موتسارت والنص المسرحي من تأليف دو بومارشيه في عام 1784. تعتبر أوبرا «زواج فيغارو» حملة على امتيازات النبلاء في عصرها [المترجمة].

(***) الناي السحري (The Magic Flute): أوبرا من فصلين ألف موسيقاها موتسارت في عام 1791، ونصها الألماني إيمانويل شيكانايدر، وهي الأوبرا الأخيرة لموتسارت. أثارت أوبرا الناي السحري الجدل لما أظهرته بشأن الماسونيين الأحرار؛ وقد كان كل من المؤلف الموسيقي ومؤلف النص الأوبرالي من الماسونيين. هذه الأوبرا عبارة عن قصة رمزية تتعلق بالصراع بين ملكة الليل التي تمثل الجهل وقمع المعرفة، وبين ساراسترو، وهو الملك الخيِّر المستنير الذي يقوم حكمه على أساس الحكمة والعقل. ويناضل بطلا الأوبرا عن طريق المحاولة والخطأ بين هاتين القوتين المتضادتين ليتعما في النهاية بالنعيم على الأرض وبالحب الدائم. وتُعد هذه القصة الخرافية عميقة وخيالية على حد سواء، كما أن هذا العمل هو أحد العروض الرئيسة التي تُقدم في مسارح الأوبرا في جميع أنحاء العالم [المترجمة].

(****) آل ميديتشي (Medici): إحدى أشهر عائلات فلورنسا التي مارست الدور الأهم في تاريخها اقتصاديًا وسياسيًا وثقافيًا بين القرنين الخامس عشر والثامن عشر. مؤسسها هو جيوفاني دي بيتشي دي ميديتشي. تاجر أفرادها أصلًا بالصوف، ثم عملوا في القطاع المصرفي في فلورنسا، فاكتسبوا ثروة طائلة وسلطة واسعة، حيث كان مصرف ميديتشي أحد أكثر المصارف ازدهارًا واحترامًا في أوروبا. ويشير بعض التقديرات إلى أن آل ميديتشي كانوا لحقبة من الزمن أغنى أسر أوروبا. وعلى هذا الأساس اكتسبت العائلة السلطة السياسية في فلورنسا بادئ الأمر، ثم على نطاق أوسع في إيطاليا وأوروبا. وباستثناء فترات =

من المحتمل أن تكون نهاية الشيوعية قد زادتهم قوة حقًّا، حيث إنها أطلقت إلى الغرب طوفانًا من المواهب المهمة من الدول الاشتراكية، وهي آخر المعاقل المزدهرة للموسيقى الكلاسيكية، وهذه المواهب رخيصة من حيث قيمة العملة الدولية مقدرة بقيمة الدولار. فلنأمل في أن نتمكن من الزعم بأن محدثي الثراء الروس الذين يرغبون في إرساء أقدامهم في الغرب يشملون مليارديرات يرحبون بتمويل التقدم المنتصر للفنانين الروس والثقافة الروسية باتجاه الغرب. ليس جميع مليارديرات موسكو متخصصين في شراء لاعبي كرة القدم. ومن يدري، ربما كان الأثرياء الهنود والصينيون يسيرون فعلًا على هذا الطريق الذي سبقهم اليابانيون إلى السير فيه.

لذا لا ينبغي أن نكثر من القلق على المستقبل المادي لسالزبورغ وما يماثله من مهرجانات. لكن ما مصير مستقبلهم بوصفهم مواقع ثقافية إذا لم ننجح في تطعيم الساق المتهالكة لشجرة تقليد الموسيقى الغربية برقعة من مخزون جديد؟ هل يمكن أن يتحول مهرجان سالزبورغ في نهاية المطاف إلى نوع من المدارس الإسبانية لركوب الخيل، التي ما زال الناس ينظرون إليها على المستوى العام بوصفها غرائب تاريخية، من حيث تدريباتها التي يكاد أحد لا يفهمها اليوم، والتي لا يهتم بها إلا عدد قليل من الناس؟ ربما لا يكون الأمر كذلك في المستقبل المنظور. لكن إلى متى سنظل نأمل في الحفاظ على الأوبرات القليلة التي تعاد مرات لامتناهية، وتحصل على ضمانات بنكية، عن طريق مخرجين ومهندسي مناظر من زمن عتيق، ربما يكونون أكثر منها يأسًا؟ لا بد من أن يظل السؤال مطروحًا، لكن مهما كانت الإجابة، فهي ليست سارّة.

سامحوني من فضلكم على هذه الكلمات المتشككة، التي قلتها بمنزلة مقدمة لهذا المهرجان. وانسوا من فضلكم هذه المخاوف القلقة على المستقبل، على الأقل لأيام قلائل في صالة المهرجان، كما سأنساها أنا نفسي. وستقدم دورة عام 2006 من مهرجان سالزبورغ لنا على مدى الأسابيع القليلة المقبلة، هدية رائعة تكفينا جميعًا.

= قصيرة، حكم آل ميديتشي فلورنسا من عام 1434 إلى عام 1737. وقد عرفت هذه الأسرة برعايتها للفن والفنانين. قادت العائلة ولادة النهضة الإيطالية جنبًا إلى جنب غيرها من الأسر الكبرى في إيطاليا مثل آل فيسكونتي وآل سفورزا من ميلانو، وآلاستي من فيرارا، وآل غونزاغا من مانتوفا وغيرهم [المترجمة].

الفصل الخامس
السياسة والثقافة في القرن الجديد(*)

دعوني أبدأ بحدث يوضح العلاقات الثابتة - والخفية في أغلب الأحيان - بين السياسة والثقافة اليوم. توجد شركة فرنسية كبيرة وطموحة غيّرت نشاطها من إدارة التزويد بمياه الشرب إلى شركة عملاقة للإنتاج السينمائي والموسيقي والوسائط، واختارت لنفسها قصدًا اسم فيفندي (Vivendi)، وهو اسم لا معنى له. فَصَل رئيسُ هذه الشركة في وقتٍ ما من نيسان/أبريل 2002 رئيسَ قناة كنال بلوس التلفزيونية الفرنسية التابعة لشركته، وهي قناة تبث عن طريق الاشتراك المدفوع. وحيث إن انتخابات الرئاسة الفرنسية كانت على الأبواب، فقد اشترك جميع المرشحين الرئيسيين في إدانته، هم ونخبة كبيرة من الممثلين والمنتجين والمخرجين الفرنسيين البارزين، لأن م. ميسييه (M. Messier) كان يسير على هدي صافي الربح أو الخسارة في البيان المالي لشركته بوصفه رجل أعمال رشيدًا، وكانت قناة كنال بلوس تخسر أموالًا. ولسوء حظه، حظيت كنال بلوس بامتياز العمل [= انظر الثبت التعريفي] في فرنسا شريطة أن تذهب نسبة من دخلها لدعم إنتاج الأفلام الفرنسية. ولولا هذا الدعم، لصار عدد الأفلام المنتجة في فرنسا ضئيلًا جدًّا. وهذا أمر له بعض الأهمية من وجهة نظر الثقافة الفرنسية النوعية، أو على الأقل من منظور الإنتاج الثقافي باللغة الفرنسية. بعبارة أخرى، ما لم تكن الثقافة الوحيدة المزمع إنتاجها هي الثقافة القادرة على

(*) المصدر الأساسي محاضرة ألقيت في برنامج محاضرات هيس في مهرجان ألدبورغ في عام 2002.

العيش بمعايير السوق - أي سوق معولم إلى مدى بعيد بلغة اليوم - فلا بد من وجود سبل أخرى لضمان إنتاج ما لا يمكن أن يتنافس في هذا السوق بغير هذه السبل. وتُعد السياسة الأداة المحركة الواضحة لإعادة التوزيع، على الرغم من أنها ليست الوحيدة.

لدينا لاعبان في لعبة «الثقافة» والسياسة في بداية القرن الحادي والعشرين، ألا وهما السياسة والسوق. إنهما يقرران كيف ستمول السلع والخدمات الثقافية؛ عن طريق السوق أساسًا، أو عن طريق الدعم. تدخل السياسة كونها مصدرًا واضحًا للدعم أو رافضة لإعطائه. لكن يوجد لاعب ثالث يقرر ما الذي يمكن أو ينبغي أو لا ينبغي إنتاجه، دعونا نسميه «الآلية الأخلاقية»، سواء بالمعنى السلبي للكلمة بمعنى ما يحدد غير المسموح به ويعرقله، أو بالمعنى الإيجابي للكلمة، بمعنى فرض ما هو مرغوب فيه. هذا أمر يخص السياسة أساسًا (أي السلطة السياسية). فالسوق لا يقرر إلا ما يجلب النقود أو يفشل في جلبها، لا ما ينبغي للمرء أو لا ينبغي له بيعه. لن أقول أي شيء تقريبًا عن اللائق اجتماعيًّا أو أخلاقيًّا، على الرغم من أن قوته لا تقتصر على الدول الاستبدادية، والكنائس، وغير ذلك من المؤسسات التي تفرض نظامًا تقليديًّا صارمًا وإقصائيًّا. من حسن الحظ أن هذه النظم أقل شيوعًا اليوم مما كانت عليه في الجزء الأعظم من القرن الماضي. ربما غدت تطرفات النظم التقليدية أمرًا تجاوزناه، على الرغم من أن أحد أكثر أمثلتها جنونًا قد اختفى لتوه فقط، ألا وهو نظام طالبان في أفغانستان، الذي حظر كلًّا من الصور والموسيقى العلمانية، ودمرهما أينما أمكنه ذلك. لكن التعبير عن آراء «**تفتقر إلى اللياقة الاجتماعية**» [= انظر الثبت التعريفي] حول عدد من الموضوعات العائلية أو القضايا السياسية أمر لا يخلو من المخاطر، وما زال بعض الموضوعات خارج دائرة النقاش العام تمامًا في عدد من البلدان المغرقة في الديمقراطية.

هؤلاء إذًا هم اللاعبون الثلاثة في لعبتنا: السوق، والسلطة السياسية، والإلزام الأخلاقي، دعونا إذًا «نضعها في إطار أوسع»، كما يقول الساسة دائمًا حين يزعمون أن الناس قد أساؤوا الاقتباس منهم.

أفضل طريقة لفعل ذلك هي مقارنة علاقة السياسة بالثقافة - أي الفنون والدراسات الإنسانية (لغرض هذه المحاضرة) - بعلاقة السياسة بالعلوم الطبيعية. يوجد فرقان: أولًا، في حالة البحوث الأساسية في العلم، لم يكن السوق قط - ولا هو اليوم حتى - بديلًا حيًّا للتمويل غير الهادف للربح. هذا ليس فقط لأن بعض المجالات المركزية للأبحاث العلمية في القرن العشرين كانت تكلفتها باهظة إلى حد أن أي تمويل خاص ما كان سيعتبرها أبدًا مشروعات يحتمل أن تأتي بالربح - الفيزياء النووية على سبيل المثال - بل أيضًا لأن المحرك الأساسي للتقدم كان البحث البحت وليس التطبيقي. ويستحيل تعيين نتائج الأبحاث البحتة مقدمًا، كما أن تحديد نتائجها المالية مسبقًا أقل احتمالًا. هذا لا يعني أن الأبحاث البحتة، التي يأخذ الباحثون على عاتقهم القيام بها لدوافع غير ربحية صارمة، قد لا تؤثر في بعض من كبار كاسبي الأموال الطيبين، لكن هذا سؤال مختلف.

ثانيًا، لا بد من أن تعمل العلوم الطبيعية من دون رقابة أو وضع اعتبار للياقة الاجتماعية، وإلا فلن تعمل على الإطلاق. لا توجد حكومة تمول الأبحاث النووية تهتم برأي القرآن، أو المهابهاراتا(*)، أو الماركسية - اللينينية في طبيعة الموضوع، أو بأن ثلاثين في المئة من ناخبي الولايات المتحدة الأميركية قد

(*) المهابهاراتا (Mahabharata): واحدة من الملحمتين الكُبريين المكتوبتين بالسنسكريتية في الهند القديمة - الأخرى رامايانا. تشكل المهابهاراتا جزءًا مهمًا من ثقافة شبه القارة الهندية، وهي نص رئيس من نصوص الهندوسية. تعد أحداثها محاولة لمناقشة الأهداف الإنسانية («أرثا» أو الغرض، و«كاما» أو المتعة، و«دارما» أو الواجب، و«موكشا» أو التحرر) ضمن تقليد راسخ يحاول تفسير العلاقة بين الفرد والمجتمع والعالم، وطبيعة الذات، وأعمال الكارما. يُنسب تأليف المهابهاراتا تقليديًّا إلى فياسا، ويعود تاريخ طبقاتها الأولى إلى المرحلة الفيدية المتأخرة (القرن الثامن قبل الميلاد واتخذت غالبًا شكلها النهائي في المرحلة الغوبتية «القرن الرابع الميلادي»)، وهي تعد أطول قصيدة ملحمية في العالم باحتوائها على أربعة وسبعين ألف سطر شعري وقطع نثرية طويلة، ووجود مليون وثمانمئة ألف كلمة فيها. تعني كلمة «مهابهاراتا» الملك العظيم بهاراتا، وتتحدث القصيدة عن المنافسات والنزاعات والمعارك التي دارت بين الكاورافاس والباندافاس، وهما فرعان من أسرة بهاراتا التي كانت تحكم في ذلك الوقت. ويتخلل القصة كثير من الحكايات الأخلاقية والأساطير والطرائف المليئة بالتعاليم الدينية والمبادئ الفلسفية الهندية. قدمت القصة الرئيسة للمهابهاراتا والأساطير المُستمدة منها مصدرًا مثمرًا للمسرح والفن والنحت والشعر والنثر الهندي. وساهمت الملحمة، من عدة أوجه، في إثراء الثقافة والعقيدة الهندوسية [المترجمة].

يعتقدون أن العالم خُلِق في سبعة أيام. ولماذا لا يقدرون على كلفة الاهتمام بكل هذا؟ لأن الأبحاث الأساسية في العلوم الطبيعية كانت ضرورية للقابضين على زمام السلطة السياسية منذ بدايات القرن العشرين بطريقة لم تكن فيها العلوم الإنسانية أو الفنون بالضرورة نفسها. لقد كانت العلوم الطبيعية أساسية للحرب. وللتعبير عن الموضوع بتبسيط قاسٍ أقول إن هتلر تعلم بالتجربة الصعبة أنه قد خسر القليل بطرده الموسيقيين والممثلين اليهود. لكن ثبت أن الأمر قاتل في حالة طرد علماء الرياضيات والفيزياء من اليهود.

سأضيف ملاحظة تكميلية صغيرة أخرى فقط: إن صعوبة الاستغناء عن العلوم الطبيعية لا تعطيها أي قوة خاصة في السياسة. فعلى الرغم من أن السلطة لا يمكنها تحمل تكلفة رفض الإنفاق على علماء الذرة، حتى إن روسيا السوفياتية اضطرت إلى منحهم مزيدًا من الحرية للقيام بعملهم أكثر من غيرهم، فقد اكتشف علماء الذرة في كل من الولايات المتحدة الأميركية والاتحاد السوفياتي أن الحكومات لا تلحظ آمالهم بأكثر مما تلحظ آمال قادة الفرق الموسيقية أو مصوري اللوحات.

أين تقف الثقافة والفنون إذًا في علاقتهما بكلٍّ من السياسة والسوق في وقتنا الحاضر؟ إن التمويل هو أهم القضايا المطروحة بينهم اليوم، على الأقل في البلدان الديمقراطية، والمعني بالتمويل هنا تمويل الأنشطة التي ليست زهيدة التكلفة بحيث لا تتطلب أي تمويل، ولا هي شديدة الرواج بحيث يمكن تركها لحسابات مشروعات الأعمال في السوق. تقع المشكلة في موقع ما في الحيز الممتد بين مجموعتين لا تتطلبان أي دعم: الشعراء الذين لا يحتاجون إلا إلى بعض الورق ولا يتوقعون أن يكسبوا عيشهم ببيع منتوجاتهم أو تأجيرها، وموسيقيو البوب فاحشو الثراء (الزيليونيرات)[*]. تتضح المشكلة بأقوى ما يمكن حيثما تكون تكلفة الإنتاج مرتفعة وهدفها غير تجاري، مثلما هو الحال في بناء متاحف ضخمة جديدة وصالات عرض للفنون التشكيلية، أو حيثما

(*) الزيليونيرات (Zillionaire): هم فاحشو الثراء الذين يملكون أموالًا لا تعد ولا تحصى [المترجمة].

يكون طلب السوق محدودًا على منتج باهظ الثمن، كما في الأعمال المسرحية والأوبرالية الجادة. لقد تصادف أن صار العالم الغربي أكثر ثراءً بكثير مما كان عليه في العقود الماضية، حتى إن مصادر الدعم، العامة والخاصة، قد تضخمت (فكروا فقط في نقود المراهنات) بينما ارتفعت أرباح السوق أيضًا بشكل تدريجي وثابت. وقد مكن الرخاء العام أيضًا من ازدهار أسواق الزوايا الثقافية الضيقة ازدهارًا متواضعًا، مثل تلك المبنية على اهتمامات أقلية، مثل الرغبة في تقديم عروض دقيقة تاريخيًّا لموسيقى الباروك مثلًا.

من جهة أخرى، تصير المشكلة أكثر إلحاحًا حين تتجاوز التوقعات الواقع، أو تختزل اضطرارًا كي تناسب الواقع. فلنلق نظرة على برلين بدور الأوبرا الثلاث الكبرى الموجودة فيها؛ فبعد نصف قرن من تنافس أنواع الدعم عليها في الشطرين الشرقي والغربي، بلغ ما دفعته حكومة بون سنويًّا للثقافة في برلين الغربية قبل إعادة توحيد ألمانيا 550 مليون مارك ألماني. ولنلق نظرة على مشهد الموسيقى الكلاسيكية في كل مكان. فقد ظل قادرًا على المضي في طريقه لعدة عقود أساسًا بفضل تزايد الرخاء العام، لكن قبل كل شيء بفضل التكنولوجيا، بصعود الوسائط الجديدة مثل أدوات الترفيه التي بداخل السيارة وأجهزة الووكمان(*)، والحاجة الدورية إلى استبدال مجموعات التسجيلات الخاصة بالأسطوانات، وشرائط التسجيل وأقراص السي دي المدمجة(**). إن الأزمة الحالية لصناعة التسجيلات تجلب لنا قلة العدد التي يتميز بها الجمهور المركزي للموسيقى الكلاسيكية الذي قدر عدده في نيويورك بما لا يزيد على حوالى عشرين ألف شخص.

(*) أجهزة الووكمان (Walkman): جهاز سوقته شركة سوني عام 1970، وظيفته قراءة أشرطة التسجيلات الصوتية، ومن خصائصه الفريدة أنه كان متنقلًا، كما زودته بسماعتين. وقد حقق الجهاز نجاحًا عالميًّا كبيرًا [المترجمة].

(**) أقراص السي دي المدمجة (CDs): هو قرص بصري يستخدم لتخزين البيانات، صنع في الأصل لتخزين الصوت بإشارات رقمية. تطلى الجهة التي تخزن عليها المعلومات بطبقة رقيقة من الألمينيوم النقي وتستخدم أشعة الليزر في تسجيل البيانات في شكل فجوات محفورة على مسارات حلزونية ضيقة جدًّا غير منظورة على سطحه [المترجمة].

كيف تتفاعل إذن الثقافة، والسياسة، والسوق؟ طالما تعلق الأمر بالسياسيين صانعي القرار - على الأقل في الدول الديمقراطية - لا تكون للثقافة أهمية كبيرة في الشؤون الداخلية، كما يتضح من كم إنفاق الحكومة الفدرالية للولايات المتحدة الأميركية على الفنون والعلوم الإنسانية مقابل ما تنفقه على العلوم. لكن الثقافة يمكن أن تكون أمرًا خطيرًا على المستوى الدولي، خصوصًا حين تصير رمزًا لهوية الوطن أو الدولة، من ثم تأتي أهمية الحملات التي تنظم لتأييد أو مناهضة عودة منحوتات إلغين الرخامية(*) التي يحارب الطرفان من أجلها حربًا مريرة، أو ضد بيع بعض الأرشيفات أو الأعمال الفنية المعروفة بأنها كنز وطني للخارج. يتضح من حالة فرنسا أن وسائط توصيل الثقافة (اللغات والأبجدية بشكل ملحوظ) قد تكون أكثرها تفجرًا على المستوى السياسي، ومعها بالطبع المؤسسات التعليمية التي يكتسب معظم المواطنين من خلالها المعرفة بالفنون التقليدية المستقرة. تلك هي المناطق التي يرجح أن تواجه فيها الاعتبارات السياسية قوات السوق، عند إثارة قضايا الفنون.

حتى لو كان الأمر كذلك، فبينما لا تُقدَّر الثقافة بمقدار رفيع في السياسة الداخلية، إلا أن لها شيئًا من الأهمية. قد يكون السياسيون حساسين للآراء المتشددة للناخبين حول شؤون التذوق والأخلاقيات، لكن حساسيتهم على المستوى القومي تجاه هذه الأمور أقل عما كانت عليه في الماضي. والفنون والثقافة الرفيعة لهما بالطبع هيبة عظيمة بحكم التقاليد. فهما مؤشر دال على علو المكانة اجتماعيًّا ودوليًّا، وتحتفي بهما النخب في جميع الدول. وفي الولايات المتحدة الأميركية التي تفتقر إلى وجود تراتب هرمي قومي لشرف

(*) منحوتات إلغين الرخامية (Elgin Marbles): مجموعة من التماثيل الرخامية الإغريقية الكلاسيكية كانت في الأصل جزءًا من البارثينون وغيره من المباني في الأكروبوليس بأثينا. حصل توماس بروس، إيرل إلغين، من الإمبراطورية العثمانية على تصريح محاط بالشكوك لنقل بعض المنحوتات الموجودة بالبارثينون أثناء خدمته سفيرًا للإمبراطورية العثمانية بين عامي 1799 و1830، ونقلها إلى بريطانيا. ثار نقاش حول ذلك الموضوع في البرلمان، لكن الحكومة البريطانية اشترت المنحوتات في عام 1816 وعرضتها في المتحف البريطاني، حيث لا تزال معروضة حتى اليوم، لكن يوجد جدل حول ما إذا كانت المنحوتات ينبغي أن تبقى في بريطانيا أو تعاد إلى أثينا [المترجمة].

حيازة الاحترام العام، صار إعطاء المنح للثقافة السبيل الذي يصل من خلاله فاحشو الثراء إلى قمة الشجرة الاجتماعية بحكم التقاليد، وهي تفوق حتى إعطاء المنح للتعليم. فوجود أي ملياردير في مجلس إدارة أوبرا أو متحف المتروبوليتان هو ما يُوجِد فعلًا مكانة اجتماعية له في نيويورك. وفي معظم الدول المتقدمة الأخرى تحتفظ الفنون بحقها التاريخي في المطالبة بالعون العام. وتسليمًا بالانفجار الهائل للسياحة الثقافية، يمكن أن تسوِّق الفنون هي الأخرى نفسها الآن للسياسيين بوصفها ميزة اقتصادية قومية أو إقليمية، تحل أربطة الكيس المالي. وقد نجحت برشلونة وبلباو في إسبانيا حديثًا نجاحًا باهرًا في هذا المسعى. من ثم سيظل للحكومات والسياسيين آراء في الثقافة، وسيمنحونها شرف الاحترام العام، وسيكونون على أهبة الاستعداد لإنفاق بعض المال عليها، ويفضل ألا يكون ما ينفقونه من أموال دافعي الضرائب.

الشيء الوحيد المثير للاهتمام في الثقافة من وجهة نظر السوق هو المنتَج أو الخدمة التي تأتي بالمال. لكن دعونا لا نكون ممن عفا عليهم الزمن [= انظر الثبت التعريفي]. إن المفهوم المعاصر عن «السوق»، بوصفه البحث عن أقصى حد ممكن من الربح من دون تمييز وعلى نحو عولمي، شيء جديد تمامًا في المجالات الثقافية. حتى بضعة عقود مضت، لم تكن الفنون مثل غيرها من المنتوجات، حتى بالنسبة إلى من يجنون أرباحًا منها مثل المستثمرين أو رجال الأعمال. فلم يكن هؤلاء المستثمرون يأخذون على عاتقهم التجارة بالفنون، ونشر الكتب، وتمويل مسرحيات جديدة، أو تنظيم رحلات دولية سياحية لفرق الأوركسترا الكبيرة بسبب أنها تأتي بأرباح أكثر مما يأتي به بيع الملابس الداخلية للسيدات. لم يكن دوفين (Duveen) ولا كانفايلر (Kahnweiler) ولا كنوف (Knopf) ولا غاليمار (Gallimard) ليتجهوا إلى العمل في مشروعات قطع الكمبيوتر لو كانت أكثر ربحية من التجارة في الفنون أو نشر الكتب. والأكثر من ذلك أن مفهوم المعدل العام الوحيد للربح الذي يجب أن تخضع له جميع مشروعات الأعمال منتج حديث من منتوجات السوق الحر المعولم، بالضبط مثل مفهوم أن النمو غير المحدود هو البديل الوحيد للخروج عن السبيل المستقيم للمشروع الاستثماري.

أكثر ما أعرفه هو تأليف الكتب، فاعذروني إذا أخذت أمثلتي من الأدب. شهد ربع القرن الماضي عملية ضخمة من عمليات تجميع العلامات التجارية والتحايل لامتلاكها. ولا تكاد توجد علامة تجارية لا يمتلكها وسيط ما أو شركة أخرى. وقد تم مؤخرًا امتلاك أقدم دار نشر لا تزال موجودة، وهي دار جون موراي (John Murray)، التي نشرت أعمال بايرون (Bayron). لم يعد الناشرون أصحاب العلامات التجارية (والذين تدعمهم تمامًا قوائم مطبوعاتهم السابقة الطويلة وتحافظ على استمرارهم) سعداء بتحقيق معدل ربح متوسط من مصاريف متواضعة تمامًا، ربح يقل بكثير بالتأكيد عما يصر عليه محاسبو الشركات اليوم. اعتاد أحد الأميركيين أن يخبرني عند عودته من معرض الكتاب بفرانكفورت بأن: «ما أنفقته على إمداد يكفيني سنة من الكتب الأجنبية لم يزد على تكلفة سيارتين فاخرتين». وعلى العكس، لي صديق آخر لم يحاول قط كتابة كتاب يحقق مبيعات هائلة، وتحولت رواية واحدة له فقط إلى فيلم سينمائي، لكنه ظل يكسب عيشًا متواضعًا لسنوات عدة بكتابة روايات عدة ذكية متتالية بانتظام لبضعة آلاف من القراء المنتظمين. إلى أن أتى يوم رفض فيه ناشره روايته التالية، قائلًا إنه يريد الآن شيئًا يعد بعائدات أكبر. بصراحة، هذا لم يكن سيئًا بالضرورة للأدب ككل. وما زالت عناوين الكتب التي تنشر في هذا البلد مثيرة للاهتمام، ولا يوجد سبب للاعتقاد بأن النسبة المئوية للكتب الجيدة قد هبطت. إن بيع الكتب في ازدياد مستمر في بعض البلدان، ومنها بريطانيا، على الرغم من أن هذه ليست حالة نموذجية.

كانت خبرة أصدقائي تعسة، لكن المستثمرين اكتشفوا أن الثقافة في الوضع الجديد يمكن أن تأتي بالمال أكثر مما سبق أن تخيل أي شخص آخر في ما عدا أقطاب هوليوود، بل إن هذا يحدث بحيث يكمن محرك التقدم الاقتصادي في شيء هو عنصر أساسي في الفنون، وهو بالتحديد ثورة الاتصالات في المعلومات، والصورة والصوت. من جهة أخرى، تعلم المنتجون الابتدائيون قواعد لعبة تعظيم الربح في الفنون، ولم تعد هذه القواعد مقتصرة على المستثمرين فقط. لقد فهمت أقلية قليلة من المشتغلين ببعض الفنون في غضون العقدين أو الثلاثة الماضية أنهم يمكن أن يحققوا أرباحًا مالية كثيرة، بل هائلة،

مثلما هو الحال في الألعاب الرياضية الاحترافية. من هنا أتى صعود الوكيل مقابل الناشر، أو شركة الأفلام، أو شركة التسجيلات، وبالنسبة إلى الأكثر تواضعًا، ظهرت رخصة المؤلف، وجمعية حقوق المؤلف التي تستخرج الآن نسخًا مصورة لحقوق الإنتاج للمؤلفين، كما ظلت جمعية حق الأداء العلني تفعل لحقبة طويلة بالنسبة إلى الموسيقيين.

شهدت الموارد المتاحة لتمويل الثقافة والفنون نموًّا بلغ حد الانفجار في العقود التي انصرمت منذ سبعينيات القرن العشرين، بينما تضخمت ثروات العالم المتقدم حتى بلغت عنان السماء، على الرغم من الزيادة الكبيرة في تفاوت فرص التوزيع. وقد ذهب معظم هذه الثروة العالمية الجديدة إلى القطاع الخاص، لكن من الواضح أن نموها قد أفاد الإيرادات العامة أيضًا. كذلك ذهب الكثير من هذا الارتفاع الهائل في الثروة الخاصة إلى قطاع صغير من فاحشي الثراء، بمن فيهم البعض ممن أظهروا أنهم يرحبون بدعم القضايا الجيدة على المستوى الكوني تقريبًا، مثل جورج سوروس (George Soros)، وبيل غايتس (Bill Gates) وتيد تيرنر (Ted Turner). ومن المتفق عليه أن السخاء الخاص، سواء أنعم به أفراد، أم شركات أم مؤسسات، أمر نادر نسبيًّا خارج نطاق الولايات المتحدة الأميركية، والفن لا يتمتع إلا بنسبة ضئيلة منه، إلاّ إذا كان على شكل تضخم ملحوظ في أسعار سوق الفنون الجميلة التي يشتريها بالغو الثراء. وعلى أي حال، يكاد يكون مؤكدًا - على الأقل خارج الولايات المتحدة الأميركية - أن قطاعات أخرى تسهم في هذا السخاء أكثر مما يسهم فيه الأثرياء، حتى لو لم يقصدوا ذلك، كما يحصل في توزيع أموال المراهنات في المملكة المتحدة.

يصدق هذا أيضًا في مجالات أخرى للعطاء الطوعي. فلقد حصل القطاع التطوعي البريطاني على أكثر من ثلث دخله من الجمهور العام، وأقل من خمسة في المئة منه من منح مشروعات الأعمال، وأكثر من ضعف ذلك من عقود حكومية وأيضًا من الهدايا الآتية من مزيج من مشروعات الأعمال والهيئات التي ترعى الأعمال الخيرية. إني أظن أن الدعم العام للفنون في معظم البلدان لا يزال أهم بكثير من الدعم الخاص. في المقابل، فإن النمو الهائل والمستمر

للإعلانات هو أكبر وسائل توزيع الربح الخاص - بشكل مباشر وغير مباشر - في القطاع الخاص (بغض النظر عن بعض الأفراد القلائل ذوي الاهتمامات الخاصة بالفنون)، لأن كثرة الإعلانات هي التي تأتي بالربح للفن (عدا في أوقات الكساد الاقتصادي).

إن أكبر رعاة الفنون الأسخياء على المستوى الخاص (أو الكفلاء، كما في لغتهم الخاصة) على المستويين الدولي والقومي اليوم هي ميزانيات الإعلانات عن المنتجات التي تحمل الماركات التجارية الكبيرة، بالإضافة طبعًا إلى صناعات الترفيه، والوسائط، والاتصالات، التي قد تعتبر كأنها موجودة في المشروعات الاستثمارية الثقافية نفسها. لكن يتناثر في أنحاء السوق كمّ هائل من العملات الفكة السائبة التي كان من الممكن إنفاقها على كفالة الفنون، ومثلما هو حال الجامعات، يتعلم العاملون بالفن أن يحاولوا اغتراف جزء منها.

الفنون إذًا بعيدة حاليًا عن التعطش إلى الموارد، بل العكس هو الصحيح. فعند الطرف السفلي من سلّم التوزيع يستمر عدد الجوائز الثقافية وعطاياها السخية في النمو بشكل مذهل. وعند الطرف العلوي لذلك السلّم ربما يمكننا القول بأن عددًا أكبر من المتاحف، ودور الأوبرا وغير ذلك من المواقع الثقافية بُنيت أو أعيد بناؤها في العالم الغربي في الثلاثين عامًا الماضية بأكثر مما بُني منها في أي وقت منذ الازدهار الكبير في بناء مثل هذه المباني في القرن التاسع عشر. المشكلة هي من وماذا نضع فيها. توجد مشكلة مزدوجة، بل وربما أكثر بثلاثة أضعاف. فبعض الأنشطة التي تحدث داخل هذه المباني تكاد قواها تخور وتتوقف. فلنأخذ الأوبرا مثالًا، بوصفها فنًا منفصلًا عن الباليه والمسرحيات الاستعراضية، حيث لا يزال الاثنان فئة حية من الفنون. في الواقع لا يقل عمر أي أوبرا مسجلة في القوائم العادية لمخزون الأوبرات عن ثمانين عامًا، وفي الواقع لم يكتب أيًا منها مؤلف ولد بعد عام 1914. لم يعد في العالم من يكسب عيشه من تأليف الأوبرات، كما كان الناس يفعلون في القرن التاسع عشر وكما ما زال يفعل كتّاب المسرحيات. وفي الغالب الأعم، يتكون الإنتاج الأوبرالي، مثل إنتاج مسرحيات شكسبير، من محاولات لتجميل قبور ذات سمعة رفيعة

بوضع باقات زهور من مختلف الأنواع عليها. من المؤكد أن الفنون الإبداعية تخلت فعلًا عن الأشباح، والملحوظ أن هذا ينطبق على بعض الفنون البصرية منذ أن نفد البخار الذي كان يحرك الحداثة. أما عما يسمى بـ«الفن المفاهيمي»، فتوضح البيانات الصادرة عن فناني تصوير اللوحات لمدة قرن ونصف القرن أن المجال الثقافي للمفاهيم ليس مجالًا يتميز فيه بالضرورة حتى أعظم الفنانين وأكثرهم إبداعًا. وعلى أي حال، فإن المبدعين الذين يعدّون أنفسهم لتحدي عامة الجمهور يحدّون أيضًا من الطلب على أعمالهم. وأقول تعبيرًا عن هذا الحال وبلا تزيين للكلمات إنه لا يوجد كمّ كافٍ من الفن ذي الثقافة الرفيعة، خصوصًا الأعمال المعاصرة التي ترغب أعداد كبيرة من الناس في مشاهدتها والاستماع إليها.

فلنأخذ تاتي مودرن(*): لا يوجد - لأسباب تاريخية - ما يكفي من الفن الحديث غير البريطاني ليملأ متحفًا حقيقيًّا للفن الحديث مثل متحف نيويورك للفن الحديث(**)؛ فمتحف تاتي مودرن إذًا هو في الواقع وإلى أبعد حد مكان فارغ. من حسن الحظ أن قطاع شباك التذاكر الحقيقي في مشروعات صالات عرض الفنون التشكيلية هو تقديم المعارض الموقتة المتنقلة، ويفضل أن تكون ذات شعبية هائلة على المستوى الدولي، وتاتي مودرن يؤسس نفسه بوصفه موقعًا مهمًّا لهذه المعارض. لكن هذه الطريقة لا تزال طريقة باهظة التكلفة للإنفاق على مجرد معرض آخر، أو فلنأخذ مثلًا عروض الأداء الحي للموسيقى الكلاسيكية (الغربية)، التي لا تروق على أي حال إلا لعدد قليل من السكان هم جزء ممن يشكلون اثنين في المئة من مبيعات التسجيلات، وهذه

(*) تاتي مودرن (Tate Modern): قاعة عرض للفنون تقع بوسط لندن، وهي القاعة البريطانية المخصصة لعرض الفنون العالمية الحديثة. هي أكثر قاعات عرض الفنون الحديثة في العالم إقبالًا من الزوار، الذين يبلغ عددهم حوالى 4.7 ملايين زائر سنويًّا. تمتلك قاعة تاتي للفنون مجموعة من الأعمال الفنية البريطانية منذ عام 1500 وحتى الآن، وقطعًا عالمية من الفنون الحديثة والمعاصرة [المترجمة].

(**) متحف نيويورك للفن الحديث (New York MoMA): معرض للفنون في منطقة ميدتاون بمانهاتن في مدينة نيويورك. أسهم في تطوير الفن الحديث وجمع أعماله، وكثيرًا ما يوصف بأنه أكثر معارض الفن الحديث تأثيرًا في العالم. يوجد بالمتحف مكتبة وأرشيف يحتويان على ما يزيد عن 300,000 كتاب ودورية، وملفات عن أكثر من 70,000 من الفنانين [المترجمة].

النسبة هي كل ما تكرسه صناعة التسجيلات الموسيقية التي تعمل بدافع من السوق للموسيقى الكلاسيكية. حتى هذا القطاع معروف بسمعته السيئة في أنه لا يميل إلى ملء صالات عزف الموسيقى الكبرى بالمستمعين لسماع أصوات لا تشبه إطلاقًا الأصوات المألوفة لكلاسيكيات ما قبل عام 1914. وقوائم مخزون الموسيقى الكلاسيكية المقبولة محدودة. فالأوركسترات الفلهارمونية الكبيرة كثيفة العمالة، علاوة على الأوركسترات الأخرى التي لا تضاعف أيضًا عدد الآلات بها مثل أوركسترات الحفرة(*) المصاحبة للأوبرات، مستمرة في الوجود لأنها تعيش على السيمفونيات والكونشيرتات. وقد كفّت السيمفونيات عن أن تحتل قمة اهتمامات مؤلفي الموسيقى منذ الحرب الكبرى على الرغم من جهود شوستاكوفيتش (Shostakovich)، وفون وليامز (Vaughan Williams)، ومارتينو (Martinu). من الصعب تخيّل ما كانت الأوركسترات الكبيرة لتفعله من دون المخزون الأساسي للموسيقى التي تجذب الجمهور العريض، والذي يتكون، بحسب تخميني، مما لا يزيد عما يراوح بين مئة إلى مئتي مقطوعة موسيقية، تغطي القرنين ونصف القرن الماضية.

وقد أنشأت الأسواق المتخصصة - مثل أسواق الموسيقى التجديدية المعاصرة - آليات بديلة أو تكميلية للبقاء على قيد الحياة بالطبع، مثل دوائر المهرجانات الموسيقية المتخصصة، ويظهر هذا واضحًا منذ الحرب العالمية الثانية، وخصوصًا منذ ستينيات القرن العشرين. وهم في هذا يشبهون السوق المخصص لهذه الأقلية التي يقل عددها حتى عن عدد محبي الموسيقى الكلاسيكية، ألا وهي محبو موسيقى الجاز. من الطبيعي أن السوقين استفادا من الرخاء المتنامي لمحبي هذه الأنواع من الموسيقى. لكن يمكن المرء أن يقول بضمير مرتاح إن البنية التحتية التقليدية الهائلة التي أنشئت للفنون في القرن

(*) أوركسترا الحفرة (Pit Bands): أوركسترا الحفرة نوع من الأوركسترا التي ترافق الأداء في المسرحيات الغنائية، والأوبرات، وغيرها من العروض الموسيقية. تشبه أوركسترا الحفرة عادة في الحجم الأوركسترا السيمفونية، على الرغم من أنها قد تحتوي على عدد أقل من الآلات، وهذا يتوقف على المقطوعة المعزوفة. قد تختلف هذه الفرق الموسيقية في حجمها من حوالى 30 عازفًا (أوائل الباروك والأوبرا الكلاسيكية) إلى ما يصل إلى 90-100 عازف (فاغنر أوبرا) [المترجمة].

التاسع عشر ومنذئذٍ - ربما باستثناء المسرح التجاري - لا يمكن الحفاظ عليها قطعًا من دون دعم عام كبير أو رعاية خاصة، أو بمزيج من الاثنين. فكروا في ما حدث لصالات الموسيقى في لندن، أو للعدد الهائل من دور العرض السينمائي «أو قصور الصور» التي غالبًا ما بنيت بكثرة في بريطانيا بين الحربين لفن عاش بقوانين السوق تمامًا. لقد توقف معظمها عن العمل حين خبا الطلب عليها، أو حُوّلت مبانيها إلى شيء آخر، مثل صالات لعب البينغو(*). إن قرارًا سياسيًّا هو الذي ترك مكاتب البريد لمصيرها بينما حافظ على الكنائس (وهي تتميز عن المصليات الصغيرة) والمتاحف؛ وسمح بالقدر نفسه باختفاء مضمار سباق الخيل في هولبورن لكنه بنى مسارح تابعة للبلديات في المقاطعات.

أريد أن أؤكد أن هذه مشكلة خاصة ببعض أشكال الفنون البصرية والموسيقية، وليست مشكلة عامة. وقد ناقشت أسبابها في موضع آخر - بالتحديد في الفصل الخامس عشر من هذا الكتاب - وهي لا تنطبق على الأدب ولا على العمارة من بين الفنون القديمة، ولا على الفنون الجماهيرية الأساسية التي ظهرت في القرن الماضي، والتي تقوم على أساس الصور المتحركة وإعادة إنتاج الصوت آليًّا. لكن حتى بالنسبة إلى هذه الفنون، قد تكون أنواع الدعم أو الترتيبات الخاصة التي تراعيها أساسية. يصدق هذا بصراحة على المعماريين، لأن الرعاة غير الساعين إلى الربح هم من يمولون أساسًا الأعمال التي تجلب للمعماريين الهيبة وتخلد أسماءهم. لكنه يصدق أيضًا على صناعة السينما في جميع البلدان التي يواجهها احتكار هوليوود للعالم، في ما عدا الهند وربما اليابان.

بل إن كمًّا كبيرًا من الأدب، خصوصًا الكلاسيكيات، تظل تطبع منها طبعات جديدة، وتنشر الكثير من الكتابات الجديدة الجيدة التي لن تتخطى أبدًا عتبة الربح التي أقامها المحاسبون، ويرجع سبب ذلك إلى القرارات التي

(*) صالات لعب البينغو (Bingo Ball Halls): البينغو لعبة من ألعاب الحظ يسحب فيها اللاعبون أرقامًا بشكل عشوائي ثم يقارنونها بأرقام سبق طباعتها على لوحات ورقية أو مصنوعة من الكارتون، أو قد تظهر على لوحات إلكترونية مضاءة، وتسمى باسم «البطاقات». على الفائز أن يصيح قائلًا: «بينغو». اخترعت هذه اللعبة في عام 1929، ثم ظهرت تنويعات مختلفة على اللعبة الأصلية مع مر الزمن [المترجمة].

تخالف معايير السوق. وعاشت كتابات أكاديمية جادة في أوروبا الشرقية ما بعد الشيوعية، ويرجع ذلك إلى حدٍّ بعيد إلى الجهود الرائعة لمؤسسات جورج سوروس. ويؤدي اختيار الكتب التي ستقرر على الدارسين في الغرب بغرض اجتياز امتحانات المدارس والجامعات إلى تقرير ثروات الكُتاب المحظوظين، وقوائم منشورات ناشريهم. وبالمناسبة، وإحقاقًا للحق، أدت مؤسسات التعليم العالي التي توسعت توسعًا كبيرًا - على الأقل في العالم المتكلم بالإنكليزية - دور شكلٍ ما من الدعم الخفي للمبدعين الموهوبين في الفنون الذين لا يحظون بجاذبية كافية في السوق، مثل مصوري اللوحات الذين يكسبون الجزء الأكبر من عيشهم من عملهم في تدريس الفنون في الجامعات، والكتاب الذين تأتي مرتباتهم من تدريس الأدب أو «الكتابة الإبداعية»، والشعراء، والكتّاب، والموسيقيين، وغيرهم من أعمدة الثقافة الذين يتجولون بين أكثر من عمل بوصفهم «مقيمين» لفصل دراسي أو فصلين. لا عجب في أن بزغ فرع جديد تمامًا من الرواية في خمسينيات القرن العشرين في بريطانيا والولايات المتحدة الأميركية، ألا وهو «رواية الحرم الجامعي» [= انظر الثبت التعريفي] التي لا تحكي عن حظوظ الطلبة، بل عن حظوظ المعيدين أو الدارسين للزمالة. ربما كانت رواية **جيم المحظوظ** لكينغزلي آميس (Kingsley Amis) بداية هذه الفئة من الروايات، وهي أكثرها متعة بالتأكيد.

حسنا إذًا. إن الدعم العام وحده أو مع رعاية الرعاة الخصوصيين مكون أساسي للمشهد الثقافي، ويرجح أن يستمرا. وحيث إنه لا يوجد قصور في المال السائل في العالم الغربي، والتعددية تعني أنه لا يوجد شخص يقرر وحده ما الذي يتلقى الدعم وما الذي لا يتلقاه، حتى في داخل البلد الواحد، فهل يوجد ما يقال أكثر من ذلك عن الموضوع؟ أعتقد أنه يوجد، وذلك لثلاثة أسباب. أولًا، رأينا في أوروبا الشرقية ما يمكن أن يحدث حين ينهار نظام هائل لدعم الفنون والثقافة، ويحل محله مجتمع سوق، أو في أفضل الأحوال، دول شديدة الفقر لا يمكن أن تستمر في إعطاء أكثر من جزء ضئيل من دعمها السابق. اسألوا وحدات الأوبرا والباليه الروسية العظيمة، ومتحف الإرميتاج! لن يحدث هذا في المملكة المتحدة، لكن الحكومات، حتى في البلدان المتمتعة بالرخاء،

خصوصًا تلك التي تقر تخفيضًا على الضرائب، لديها تمويل محدود لتخصصه للثقافة. لقد طلب دايفد هوكني (David Hockney) وداميان هيرست (Damien Hirst) لتوّهما المزيد من المتاحف. لكن على أي أسس يمكننا المطالبة بإعطاء أولوية لبناء المزيد من المتاحف من دون غيرها من المرافق العامة؟ خصوصًا عندما توضح أعمال بيلباو وليبزكيند(*) أن جاذبية المتاحف الجديدة تكمن في المبنى نفسه لا في ما يحتويه؟

ثانيًا، نحن نرى اليوم كيف يمكن الاقتصاد العالمي الحالي الذي يأخذ شكل التجارة الحرة الجبرية أن يطبق بالقوة سيطرة صناعة واحدة معترف بها عالميًا، تعجز المنتجات الثقافية في البلدان الأخرى عن التنافس معها. المثال الواضح هو صناعات السينما في أوروبا، لكننا نواجه أثناء حديثي إليكم صراعًا مماثلًا في الأدب المكتوب باللغة الإنكليزية. لقد استحوذت شركة واحدة على جائزة البوكر(**) وهي تصر على أنها من الآن فصاعدًا يجب أن تكون مفتوحة للمؤلفين الأميركيين الذين لم يدخلوا المسابقة بعد. تقف قوة النشر الأميركي ووسائل الإعلام الأميركية وراء مؤلفي الولايات المتحدة الأميركية.

(*) بيلباو وليبزكيند (Bilbao and Libeskind): بيلباو مدينة إسبانية هي عاصمة مقاطعة بيسكاي في إقليم الباسك المستقل في شمال وسط إسبانيا. يبلغ عدد سكانها 353,187 نسمة وفقًا لتعداد 2010، وهي أكبر مدن إقليم الباسك المستقل. تمر بيلباو حاليًا بعمليات تجديد وإحياء اجتماعي واقتصادي وجمالي بتأثير عصر العولمة، فبُني متحف غوغنهايم الشهير بمدينة بيلباو الذي أنشأه المعماري فرانك غيري في منطقة مهملة من المدينة، فرفعها اقتصاديًا من عثرتها وجعلها تشهد نموًا ماليًا وهيبة، حتى إن وسائل الإعلام بدأت تتحدث عن ما أسمته «عامل بيلباو» أو «عامل الدهشة». من الأمثلة المشابهة لبيلباو المتحف الملكي للحرب في مانشستر بالمملكة المتحدة، الذي أنشأه المعماري الأميركي دانيال ليبزكيند في عام 2002. وقد أدرك نقاد فن المعمار أهمية «عامل بيلباو» أو «عامل الدهشة» فنادوا بضرورة بناء برجين جديدين بدلًا من برجي مركز التجارة العالمي اللذين دمرا في حادث 11 أيلول/ سبتمبر 2001 الإرهابي. وقد فاز ليبزكيند بمسابقة أبراج التجارة العالمية في عام 2003 [المترجمة].

(**) جائزة البوكر (Booker Prize): من أهم الجوائز الأدبية المخصصة للأعمال الروائية باللغة الإنكليزية، وذلك منذ تأسيسها عام 1968. تُمنح لأفضل رواية كتبها مواطن من المملكة المتحدة، أو من دول الكومنولث، أو من جمهورية إيرلندا، ولها فرع يهتم بالرواية العربية هو الجائزة العالمية للرواية العربية التي تم إطلاقها في أبو ظبي في أبريل/ نيسان 2007. تفرعت من الـ«بوكر» جائزتان عالميتان للرواية هما: جائزة بوكر الروسية التي تأسست عام 1992، وجائزة كاين للأدب الأفريقي عام 2000 [المترجمة].

هل يعني ذلك أنه، مثلما حدث مع صناعة السينما الأميركية، سوف يُنظر من الآن فصاعدًا إلى السوق المحلي للكتب في شمال أميركا في المقام الأول على حساب كتّاب بريطانيا ودول الكومنولث(*)، والجاليات الأصغر حجمًا المتحدثة بالإنكليزية فيها، الذين استفادوا حتى الآن من استعداد عامة الشعب البريطاني الأوسع أفقًا للترحيب بأعمالهم؟ بعض حكام جائزة بوكر السابقين والحاليين قلقون، حتى هؤلاء الذين لا يتفقون معهم في مخاوفهم يمكنهم أن يروا سبب هذه المخاوف. والأدهى أن المخاطر السياسية للدعم حقيقية، في عالم يطالب فيه جميع المتحدثين باسم الأمم، قديمها وجديدها، صغيرها وكبيرها بمساحة لثقافتهم. في مجالي، ألا وهو التاريخ، كانت الثلاثون عامًا الماضية هي العصر الذهبي لبناء متاحف تاريخية، ومواقع للتراث، ومتنزهات وعروض فرجة متخصصة في موضوعات بعينها، لكنها كانت أيضًا عصر البناء العام لروايات التواريخ، القومية منها أو الخاصة بالجماعات.

وثمة سبب ثالث للتفكير. حتى نهاية القرن الماضي، كان التقدم التكنولوجي ككل أمرًا جيدًا للفنون، على الأقل للفنون التي لم ترتبط بالاقتصاد ما قبل الرأسمالي الحرفي، مثل تصوير اللوحات الذي ينتج نسخة وحيدة من أشياء لا يمكن تكرارها، تباع الواحدة منها وحدها، وتقدر قيمتها بسبب استحالة إعادة إنتاجها. لقد خلق التقدم التكنولوجي الفنون الجديدة التي كانت ولا تزال مركزية في حضارتنا، وجعلها ممكنة، ألا وهي فنون الكاميرا المتحركة وإعادة إنتاج الصوتيات. إن قدرة هذا التقدم التكنولوجي على تحرير فنون الأداء من

(*) دول الكومنولث (Commonwealth): هي رابطة الشعوب البريطانية المعروفة بدول الكومنولث، وهي عبارة عن اتحاد طوعي مكون من 53 دولة جميعها من ولايات الإمبراطورية البريطانية سابقًا باستثناء موزمبيق ورواندا. ويصف إعلان سنغافورة حول مبادئ الكومنولث الصادر سنة 1971 الكومنولث بأنها «رابطة تطوعية تضم دولًا مستقلة تتشاور وتتعاون في ما يتعلق بالمصالح المشتركة لشعوبها والترويج للتفاهم على الصعيد الدولي والسلام العالمي». تدعم المملكة المتحدة عمل رابطة الكومنولث في الترويج للديمقراطية وحكم القانون والحكم الصالح وحقوق الإنسان، إلى جانب عمل الرابطة المتعلق بالجوانب الاقتصادية وبالتنمية. تضم رابطة الكومنولث الحديثة حوالى ثلث دول العالم، ويصل تعداد شعوب هذه الدول مجتمعة إلى 1.7 مليار نسمة يشكلون ربع سكان العالم. والصفة المميزة لنشاطات الكومنولث هي المزج ما بين «الرسمي» (الحكومي) و«غير الرسمي» (جماعات وهيئات المجتمع المدني) [المترجمة].

الوجود المادي للمؤدي قد أوصلت الفنون إلى جمهور يعد بمئات الملايين، ولم يقضِ على الفنون القديمة ولا الجديدة على الرغم من مخاوف المتشائمين. عاشت الكتب بعد اختراع السينما والتلفزيون، وما زالت مستمرة في الازدهار. وعاشت الأفلام السينمائية بعد إدخال أفلام الفيديو والأقراص المدمجة من نوع الدي في دي التي تشكل الآن عمادًا ماليًّا لصناعة الأفلام. حتى لوحات وجوه الأشخاص (البورتريه) المرسومة بالزيت في أطرها التقليدية، وهي أول فئة واجهتها تحديات تكنولوجيا الصور الفوتوغرافية، عاشت لتزين حجرات مجالس الإدارة والبيوت الخاصة لعلية القوم في القرن الحادي والعشرين.

لكن قد لا يطول الأمد بهذا الوضع في عصر الحضارة المعتمدة على استخدام شبكات الكمبيوتر [= انظر الثبت التعريفي] التي بدأنا الدخول فيها لتونا. ومن الأمثلة الواضحة على ذلك، يبدو هذا العصر كما لو كان تقويضًا لأبسط المتطلبات الأولية للاستمرار الثقافي في الثقافة الغربية، ألا وهو الحفاظ على منتوجاتها المادية (لا ينطبق هذا إلى حدٍّ ما على بعض الحضارات الأخرى). قد يكون بعضكم على علم بالحرب الدائرة الآن في عالم أمناء المكتبات بين المؤيدين والمعارضين للذين واللاتي يريدون إحلال المواد المطبوعة بقدر الإمكان بوسائط أقل شغلًا للحيز المكاني، مع النمو الهائل لهذه المطبوعات. لكن الأمر لا يقتصر على أن بعض هذه الوسائط - كالمواد المصورة فوتوغرافيًا، وربما المادة المطبوعة على أقراص - حياتها على الرف أقصر بكثير من الورق، لكن التقدم التكنولوجي الآن سريع جدًّا إلى حد أنه ينتج ما يؤدي إلى زواله هو نفسه وتجاوز الزمن له. فالمواد المسجلة على أقراص الكمبيوتر منذ عشر سنوات مضت قد تغدو في النهاية غير قابلة للقراءة عن طريق كمبيوترات عام 2002، وكثيرًا ما تكون لغة الكمبيوتر التي كُتبت بها والأدوات القادرة على قراءتها قد توقف إنتاجها منذ زمن طويل. هذا قد يؤثر في نشر كتابات طوائف محدودة من المؤلفين - في مجالي على الأقل - وخصوصًا حيث يزداد نشر الكتب المتخصصة في موضوع معين لكاتب معين الآن على شبكة الإنترنت؛ بل إن من يواجهون متاعب أكثر من غيرهم هم الساعون إلى الربح من وراء مشروعات الأعمال الموسيقية، الذين يكتشفون أن أسس صناعة التسجيلات يبدو أنها تنهار. لقد مكنت التكنولوجيا والاختراعات

العبقرية أي طفل لديه كمبيوتر من إنزال كمية غير محدودة من التسجيلات الموسيقية من دون أن يدفع فيها مليمًا. نعيد القول إن الإنترنت صار إضافة على أنشطة ثقافية أخرى وبديلًا يحل محلها؛ إذ يشير بعض الدراسات المسحية إلى أن القارئ العادي ينفق مزيدًا من الوقت في القراءة من على الإنترنت أكثر مما ينفقه في القراءة من الكتب والدوريات. لا أقول إن هذه المشكلات عصية على الحل، ولا أنا أريد أن أجعل بدنك يقشعر. كل ما أفعله أني ألاحظ أن التطورات في عصر شبكات الكمبيوتر سريعة جدًّا، وشديدة الوقع جدًّا ويستحيل التنبؤ بها إلى حد بعيد مقارنة بالطرائق القديمة المستقرة للنظر إلى تمويل الثقافة.

هذه الأمور مهمة لنا جميعًا، ليس فقط لمن يقررون توزيع الأموال على الفنون. نحن نعيش في مجتمع سريع التغير ويستحيل توقع ما سيحدث فيه إلى حد أنه لم يعد لدينا تقريبًا في ما ورثناه ما يمكن التسليم به كأمر بديهي. إن الأكبر سنًّا منا نشأوا وترعرعوا في إطار من الثقافة التي صنعها برجوازيو القرن التاسع عشر لبرجوازيي القرن التاسع عشر، وهي التي أقامت المؤسسات ووضعت المعايير العامة والخاصة للفنون التقليدية: المباني، ومفهوم ما الذي يجري في داخلها، وتقاليد ما يفعله الناس وكيف يشعرون بوجود «الفنون»، وطبيعة الجمهور العام نفسه. يبدو أن هذا النموذج من الثقافة لا يزال حيًّا، بل يبدو أن التوسع الهائل في أعداد من يقومون برحلات سياحية ثقافية يعززه. على أي حال، نحن من نأتي إلى مهرجانات مثل آلدبورغ نستمر في تمثيله. لكنه اليوم ليس إلا جزءًا واحدًا فقط من الخبرة الثقافية، وربما كان جزءًا يزداد تناقصًا. وحيث إننا جميعًا قد عشنا عبر نصف قرن من التلفزيون وموسيقى الروك، يحتمل جدًّا أن يوجد بيننا بعض جمهور صالة ويغمور هول الأكبر سنًّا، فقد كان لها الكثير من المعجبين. وهذا يتلاشى. كم يمكن الحفاظ عليه منه؟ ولمن ينبغي الحفاظ عليه؟ وكم منه ينبغي السماح له بالغرق أو الطفو من دون الجمهور العام الذي يعمل بمنزلة طوق النجاة له؟

لا أملك إجابة عن هذه الأسئلة، عدا الملاحظة الواضحة بأن مصالح الثقافة واهتماماتها ما عاد يمكن تركها للسوق الحر بأكثر ما تترك له مصالح المجتمع واهتماماته. لكن لن يمكن الإجابة عن أي سؤال إلى أن تثار هذه الأسئلة، وأتعشم أن أكون قد ساعدت في إثارتها.

القسم الثاني

ثقافة العالم البرجوازي

الفصل السادس

التنوير والإنجاز: تحرير الموهبة اليهودية منذ عام 1800(*)

يتناول موضوعي اليوم شيئًا لا يشبه ما يتناوله معظم الكتابات التاريخية في مجال التاريخ اليهودي، إذ لا يعنى بوقع العالم الخارجي (وهو يكاد يكون وقعًا هائلًا على الدوام) على اليهود (وهم دائمًا أقلية ضئيلة من السكان)، بل يتناول عكس ذلك، أي وقع اليهود على بقية البشرية، وخصوصًا مع التحول المدوّي لهذا الوقع في القرنين التاسع عشر والعشرين، أي منذ بدأ تحرير اليهود(**)، وأود أن أضيف إلى ذلك منذ بدء تحررهم الذاتي في نهايات القرن الثامن عشر.

أطروحتي الأساسية بسيطة وعتيقة الطراز. وقد أجاد آرنولد باوكر

(*) هذا هو العنوان الأصلي لمحاضرة ألقيت في 10 أيار/مايو 2005 في الذكرى السنوية الخامسة لإنشاء معهد ليو بيك، ونشرت للمرة الأولى بعنوان: «Benefits of Diaspora,» *London Review of Books*, vol. 27 (20 October 2005), no. 20.

(**) تحرير اليهود (The Emancipation of the Jews): حركة حدثت داخل المجتمعات وأتت من خارجها لزيادة الحقوق الممنوحة لليهود في أوروبا، مثل المساواة في المواطنة. شملت الحركة جهودًا لدمج اليهود في المجتمعات التي يعيشون فيها بوصفهم مواطنين. حدثت الحركة تدريجًا ما بين نهايات القرن الثامن عشر وبدايات القرن العشرين، وكانت من عواقب عصر التنوير، وتنوير اليهود أنفسهم. أوقفت دول عدة العمل بالقوانين التي تميز ضد اليهود، حيث كان اليهود قبل حركة التحرير يعيشون في عزلة عن بقية المجتمع، ونجحوا بفضل حركة التحرر في كسر هذه العزلة والحصول على تعليم أفضل [المترجمة].

(Arnold Paucker) التعبير عنها في السطور الأخيرة من كتابه الاختبار والمولد (*Erfahrungen und Erinnerungen*). وأنا مثله «أكتب هذه الكلمات في زمن صار فيه التشكك صرعة، حتى في التنوير، أي في التقدم الذي منحنا نحن اليهود حياة تليق بالبشر» (ترجمتي) [أي ترجمة المؤلف عن النص الألماني]. وأود أن أضيف أن هذا التقدم هو الذي مكن اليهود من الخروج بثاني أكبر إسهام لهم في حضارة العالم منذ أن اخترعوا اختراعهم الأصلي، ألا وهو ديانة التوحيد القبائلية التي ألهمت مؤسسي المسيحية والإسلام بأفكار التوحيد الكونية. اسمحوا لي أن أعيد قولي بطريقة أخرى: إن تاريخ العالم في ما بين طرد اليهود من فلسطين في القرن الأول الميلادي والقرن التاسع عشر تاريخ من العزل الذاتي لليهود، بالإضافة إلى العزل الذي فرض عليهم. عاش اليهود بين ظهراني مجتمع الأغيار الأوسع، وتكلموا لغته كأنها لغتهم، وأخذوا بمطبخه لطبخ متطلبات طقوسهم؛ لكنهم لم يتمكنوا من المشاركة في الحياة الثقافية التقليدية والمعاصرة لهذه المجتمعات الأوسع إلا في ما ندر وبشكل متقطع، فضلًا عن عدم ترحيبهم بهذه المشاركة، وهي نقطة لا تقل أهمية عن سابقتها. بناء على ذلك، كان إسهامهم الأصيل في هذه الحياة هامشيًّا، على الرغم من أن إسهامهم في التوسط بين مختلف الثقافات كان رائعًا، وهذا ملحوظ في توسطهم بين العالمين الإسلامي والمسيحي الغربي في العصور الوسطى الأوروبية. وهذا يحدث حتى في مجالات صار فيها إسهام اليهود هائلًا تمامًا، منذ تحررهم.

ولنأخذ مجالًا بارزًا من مجالات إنجازات اليهود، ألا وهو الرياضيات. لم تُربط أي تطورات ذات قيمة في الرياضيات الحديثة باليهود بوجه خاص على حد علمي قبل القرن التاسع عشر. ولا نحن نجد يهودًا متخصصين في الرياضيات ممن يعملون في بيئتهم الخاصة قد أنجزوا تقدمًا كبيرًا في زمنهم لم يكتشفه عالم الرياضيات الأوسع إلا بعد ذلك بكثير - وأنا هنا أتحدث بصفتي شخصًا من العوام ومستعد للإصغاء إلى من يصحح لي أقوالي - كما في حالة علماء الرياضيات الهنود الذين عاشوا بين القرنين الرابع عشر والسادس عشر

الميلادي وكتبوا مؤلفاتهم بلغة المالايالام(*)، وظلت مجهولة حتى النصف الثاني من القرن العشرين. لذلك، فلنأخذ الشطرنج مثلًا، الذي نهت السلطات الدينية اليهودية عمومًا عن لعبه نهيًا شديدًا، ونهى عنه موسى بن ميمون (Maimonides) بالذات لأنه يلهي عن دراسة الشريعة. لا عجب في أن يكون أول لاعب شطرنج يهودي يذيع صيته على نطاق أوسع هو الفرنسي آرون ألكسندر (Aron Alexandre) (1766 - 1850) الذي صودف أن عاش في زمن التحرر.

قد يكون الأمر أن القرون من الرابع عشر إلى الثامن عشر بالتقويم الميلادي الغربي قد شهدت ذروة هذا العزل أو فرض الحياة في الغيتو، وكلاهما فرضته السلطات كما فرضه اليهود بأنفسهم على أنفسهم، وعزز ذلك طرد اليهود الذين لم يتحولوا عن عقيدتهم من الأراضي الواقعة تحت السيادة الإسبانية بعد عام 1492، بما في ذلك بالطبع اليهود الذين كانوا في إيطاليا وغيرها من البلدان. لقد قلل هذا من فرص اليهود في الاتصال الاجتماعي والثقافي بغير اليهود، ما عدا الاتصالات الناشئة عن الأنشطة المهنية التي ربطت اليهود بعالم الأغيار. ومن الصعب حقًّا التفكير في يهود أتاح لهم موقعهم أثناء هذه الفترة الاتصال الثقافي غير الرسمي بالأغيار المتعلمين ممن هم من خارج الكتلة السكانية الحضرية اليهودية الكبرى الوحيدة التي بقيت في الغرب، ألا وهي كتلة طائفة السفارديم(**) المهاجرين في أمستردام. تذكروا أن معظم اليهود كانوا إما رهن

(*) لغة المالايالام (Malayalam): هي إحدى اللغات في جنوب الهند، تنتمي إلى أسرة اللغات الدرافيدية. يتكلم المالايالامية حوالى 35,893,990 إنسانًا، متوزعين على: كيرالا، ولكشديب، وكارناتاكا، وجزر أندامان ونيكوبار، وبين العمال الهنود في الخليج العربي. تكتب المالايالامية بالأبجدية المالايالامية [المترجمة].

(**) طائفة السفارديم (Sephardic): اليهود السفارديم أو السفرديم هم الذين تعود أصولهم الأولى ليهود أيبيريا (إسبانيا والبرتغال) الذين طردوا منها في القرن الخامس عشر، وتفرقوا في شمال أفريقيا وآسيا الصغرى والشام، وكثير منهم كانوا من رعايا الدولة العثمانية في المناطق التي تخضع لسيطرتها، وكانت لهم لغة خاصة هي اللادينو، كانت مزيجًا من اللغة اللاتينية والعبرية، ولكنهم تحدثوا لغات البلاد التي استوطنوها، كالعربية والتركية والإيطالية. وسفارد اسم مدينة في آسيا الصغرى ربطت بإسبانيا عن طريق الخطأ، وابتداء من القرن الثامن الميلادي، أصبحت كلمة «سفارد» هي الكلمة العبرية المستخدمة للإشارة إلى إسبانيا. وتُستخدَم الكلمة في الوقت الحاضر للإشارة إلى اليهود الذين عاشوا أصلًا في إسبانيا والبرتغال، مقابل الأشكناز الذين كانوا يعيشون في ألمانيا وفرنسا ومعظم أنحاء أوروبا. وشاع =

الغيتو أو مستبعدين من السكن في المدن الكبيرة حتى شطر كبير من القرن التاسع عشر.

ولقد لوحظ جيدًا أن في تلك الأيام «لم يشغل العالم الخارجي العقل اليهودي كثيرًا»[1]. حقًا، لقد عززت التعريفات الموسعة للممارسات المتشددة عزلة اليهود، وهي التعليمات التي كونت ديانة اليهود والموجودة في كتب المأثورات في الزمن الذي تشكلت فيه هذه الديانة، وأبرزها قانون الشريعة اليهودية (Shulchan Aruch)[*]، كما أن النشاط الثقافي لليهود، وتعليمات خطاب التوراة والتلمود وتطبيقهما على عوارض الحياة اليهودية، لم يتركا إلا مجالًا ضيقًا لأي شيء آخر. كما أن السلطات الحاخامية حظرت الفلسفة، والعلوم، وغيرها من فروع المعرفة التي أتت من أصول غير يهودية[2]، بما في ذلك حتى حظر اللغات الأجنبية[3] في فولينيا[**] المظلمة. تظهر الفجوة بين العالمين

= في الدراسات العربية استخدام مصطلحي «أشكناز» و«سفارديم» بوصفهما مرادفين لمصطلحي «يهود غربيين» و«يهود شرقيين». وقد أصبح لفظ «سفارديم» مرادف للفظ «شرقيين» لأن معظم اليهود الشرقيين، في البلاد العربية على وجه الخصوص، يتبعون التقاليد السفاردية في العبادة. ولكن مصطلح «سفارديم» غير دقيق، فبعض اليهود الغربيين في هولندا وإنكلترا، وإيطاليا من السفارديم [المترجمة].

(1) Jacob Katz, *Out of the Ghetto: The Social Background of Jewish Emancipation, 1770-1870* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973), p. 26.

(*) قانون الشريعة اليهودية (الشولحان عاروخ) (Shulchan Aruch): كتاب ألفه يوسف كارو في عام 1563 في دمشق إبان الإمبراطورية العثمانية ونشر في البندقية بعد عامين من تأليفه، وهو أكثر كتب قوانين الشريعة اليهودية تشددًا، كما أنه مع شروحه أكثر الكتب التي جمعت قوانين الشريعة اليهودية قبولًا. تتبع أحكام الكتاب عمومًا شريعة السفارديم، بينما يتبع اليهود الأشكناز عمومًا الهالاخاه لمؤلفه موشي إسريلز، الذي يوضح كيف تختلف أعراف السفارديم عن الأشكناز. ظل هذا الكتاب لعدة قرون ولا يزال كتاب «قواعد» اليهودية الحاخامية في ما يخص جميع الطقوس والمسائل الشرعية التي تثار بعد دمار الهيكل في القدس، ويقول مؤلفه إنه كتبه لـ «الطلبة الصغار»، وحجته سارية المفعول في أوروبا وإسرائيل وغيرهما من أصقاع العالم التي يعيش فيها يهود [المترجمة].

(2) المصدر نفسه، ص 34.

(3) Simon Dubnow, *Die Neueste Geschichte des jüdischen Volkes* (Berlin: jüdischer Verlag, 1929), vol. ix, p. 253ff.

(**) مستوطنة فولينيا (Volhynia): منطقة تاريخية تمتد بين بولندا وروسيا. ضُمت إلى الاتحاد السوفياتي بعد الحرب العالمية الثانية حين وسعت أوكرانيا حدودها غربًا لتحل محل السكان من البولنديين واليهود، وتشكل فولينيا الآن جزءًا من غرب أوكرانيا منذ انهيار الاتحاد السوفياتي في عام =

الثقافيين بأوضح صورها في أن رواد التقدم (النادرين) بين اليهود الشرقيين أحسوا باحتياج لترجمة الكتابات المتاحة بوضوح لأي شخص متعلم في ثقافة الأغيار إلى العبرية، مثل إقليدس (Euclid) والكتابات عن حساب المثلثات، علاوة على كتب الجغرافيا ووصف الأعراق البشرية(4).

إن الاختلاف بين الوضع قبل عصر التحرير وبعده مذهل. فبعد العديد من القرون التي أمكن فيها كتابة التاريخ الثقافي (بالمعنى التقليدي والحديث للكلمة) للعالم، فضلًا عن تاريخه السياسي، من دون أدنى إشارة إلى أي إسهام يهودي مقبول في حد ذاته للتعاليم اليهودية القويمة، ربما في ما عدا موسى بن ميمون، فإننا نكاد ندخل فورًا إلى العصر الحديث الذي تُمَثَّل أسماء اليهود بنسب غير متكافئة فيه. يبدو الأمر كما لو كان الغطاء قد أزيح عن طنجرة ضغط تفور بالمواهب. لكن لا ينبغي أن يضللنا الظهور الذي يكاد يكون فوريًا لأسماء مثل هاينه (Heine)، ومندلسون بارتولدي (Mendelssohn Bartholdy)، وريكاردو (Ricardo)، وماركس (Marx)، ودزرائيلي (Disraeli)، وازدهار البيئة المحررة لليهود الأثرياء المتعلمين في قليل من المدن ذات المناخ المواتي، وأبرزها برلين. ظلت الكتلة الكبرى لليهود الأشكناز(*) غير

= 1991. أما أغلب المتبقين من السكان البولنديين الأصليين، فقد أقصتهم السلطات السوفياتية إلى بولندا في عام 1945. وأصبحت فولينيا جزءًا تامًا من أوكرانيا منذ تفكك الاتحاد السوفياتي. سُمِّيت المنطقة تيمنا باسم مدينة فولين أو فيلين سابقًا، وضمت عبر تاريخها البولنديين، والروس، والأوكرانيين، كما كان يوجد في هذه المنطقة أحد أكبر قطاعات السكان اليهود في العالم الذين قُتِل أغلبهم في محرقة الهولوكوست، أو في برامج قبل الحرب التي أدارها القوميون الأوكرانيون والبولنديون [المترجمة].

(4) Dubnow, Ibid., vol. ix, p. 170ff, and vol. viii, p. 402.

(*) اليهود الأشكناز (Ashkenazi): هم اليهود الذين ترجع أصولهم إلى أوروبا الشرقية، أما اليهود السفارديم فينحدرون من اليهود الذين أخرجوا من إسبانيا والبرتغال في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، ثم استقر بهم المقام في منطقة حوض البحر المتوسط والبلقان وبعض المناطق الأخرى. لكن الكثير من يهود الشرق ليسوا من السفارديم، مثل يهود الفلاشا وبني إسرائيل. أما اليهود المزراحيون فهم اليهود الشرقيون بالمعنى الحرفي، أو يهود الشرق الأوسط. كان اسم «أشكناز» يستخدم عند الأدباء اليهود إشارة إلى ألمانيا، وعلى الأخص المنطقة الواقعة على نهر الراين. لذلك أطلق على يهود ألمانيا اسم أشكنازيين. توسع الناس في استخدام الكلمة لاحقًا للإشارة إلى يهود أوروبا الشرقية والوسطى والغربية، ما عدا يهود البلقان الذين كانوا من السفارديم. يتميز اليهود الأشكناز بتكلم اللغة اليديشية التي تطورت =

مندمجة في مجتمع الأغيار عند نهاية الحروب النابوليونية، بل ربما حدث هذا حتى في ألمانيا، ما عدا معاملتهم إداريًّا بوصفهم رعايا لهم ألقاب مدنية (وقد حدث هذا في تطور قريب العهد جدًّا). بل إن العائلات التي تتربع على القمة كانت لها طرائقها في تدبير أمورها؛ فوالدة كارل ماركس لم تشعر بالراحة التامة في التحدث باللغة الألمانية الرفيعة، والجيلان الأولان لعائلة روتشيلد (Rothschild) تراسل أفرادهما بعضهم مع بعض باللغة اليديشية المكتوبة بالحروف العبرية. ولم يتأثر يهود المناطق النائية في وسط أوروبا في إمبراطورية هابزبورغ بالتحرير حتى أربعينيات القرن التاسع عشر، وهي أبكر فترة شعروا فيها به حين صارت الهجرة إلى المدن ممكنة، ولم يشعر به يهود غاليشيا(*)

= من لهجة ألمانية قديمة تأثرت باللغة العبرية واللغات السلافية. وتقلص عدد الناطقين بلغة «اليديش» بعد الحرب العالمية الثانية حيث يتكلم أغلبية اليهود الأشكناز اليوم العبرية (خصوصًا في إسرائيل) أو الإنكليزية (في الولايات المتحدة). ويعتبر الأشكناز غالبية اليهود المعاصرين (80 في المئة)، ومن الأدق استخدام مصطلح «يهود غربيين» للإشارة لما يُسمَّى الآن «اليهود الأشكناز». وكان أكثر من نصف يهود العالم، في العصور الوسطى وحتى بدايات القرن الثامن عشر، من السفارديم ويهود العالم الإسلامي. ولكن بعد ذلك التاريخ أخذ الأشكناز في التزايد إلى أن حدث الانفجار السكاني في صفوفهم في القرن التاسع عشر وأصبحوا يشكلون نحو 90 في المئة من يهود العالم. ولا تزال نسبتهم عالية. ونظرًا إلى وجودهم في المجتمع الغربي، فإن لهم بروزًا عالميًّا. ولذا، فإن معظم مشاهير اليهود الآن من الأشكناز، ابتداء بأينشتاين، ومرورًا بكيسنجر، وانتهاء براكيل ويلش [المترجمة].

(*) غاليشيا (Galicia): كلمة منسوبة إلى «غاليش»، وهي عاصمة منطقة تاريخية في جنوب شرقي بولندا وشمال غربي أوكرانيا. ويطلَق مصطلَح «غاليشيا الغربية» على منطقة كراكوف ولوبلين، أما «غاليشيا الشرقية» فتشير إلى باقي المنطقة التي تقع بين هنغاريا وبولندا من جهة، وإمارتي كييف وفولينيا الغربيتين من جهة. وبعد التعديلات التي أقرها مؤتمر فيينا عام 1815، أصبحت ممتلكات النمسا في بولندا تُعرَف باسم «مملكة غاليشيا ولودوميريا». كانت المنطقة تضم بين 150 ألفًا و220 ألف يهودي في عام 1772 يعيش ثلثهم في القرى. وكان اليهود والألمان يكوِّنون العنصر التجاري والحرفي الأساسي في المدن. وقد بدأت النمسا بتطبيق قوانين تهدف إلى محاولة إنقاص عدد أعضاء الجماعات اليهودية من خلال الطرد، والحد من الزيجات، وتقليص نشاطهم الاقتصادي. كما حُدِّدت حرية اليهود في السكنى والإقامة والانتقال، وزادت الضرائب الخاصة على اليهود (مثل ضريبة الطعام الشرعي وشموع السبت). لكن تغير هذا الاتجاه حينما بدأ جوزيف الثاني حكمه بمحاولة تحديث أعضاء الجماعات اليهودية وإصلاحهم وجعلهم نافعين، فصدرت قوانين تحظر عليهم الاشتغال ببيع الخمور أو الالتزام بجمع الضرائب أو إدارة الفنادق. وأصبح في إمكانهم الالتحاق بالخدمة العسكرية، وأن يشغلوا الوظائف المدنية، وأن يستثمروا أموالهم في أي قطاع اقتصادي يجدونه مناسبًا، وأن يكون لكل يهودي اسم عائلة أو أن يتسمى بأسماء ألمانية. وفُتحت المدارس العلمانية الحكومية للأطفال اليهود، كما فُتحت أمامهم المدارس الابتدائية والثانوية والمعاهد الجامعية. وشُجِّع اليهود على الاشتغال بالزراعة، فكان كل من يقبل منهم يُمنح =

والشتتلات(*) في روسيا حتى حقبة متأخرة عن ذلك بكثير. وقيل عن اليهود الأميركيين إن «معظم المهاجرين ظل في إمكانهم أن يتذكروا المجتمع اليهودي التقليدي حتى شطر كبير من القرن العشرين، أو أنهم أتوا من مثل هذا المجتمع مباشرة» مجتمع يحكمه «النظام الذي تفرضه التفسيرات التلمودية لقوانين الكتاب المقدس المعروفة باسم الهالاخاه»(5)(**). وظلت كتلة يهود السفارديم

= قطعة أرض وقروضًا. ووُسِّع نطاق براءة التسامح التي صدرت عام 1782 بحيث شملت غاليشيا عام 1789. وتؤكد براءة التسامح تساوي اليهود مع المواطنين جميعًا، كما تؤكد أن لهم حقوق المواطنين وواجباتهم. وقد نُزعت جميع صلاحيات الحاخامات، فتقلص نطاق نفوذهم بحيث انحصر في الأمور الدينية وحسب، ومن ثم أُلغيت المحاكم الحاخامية. وحُظر على أعضاء الجماعة اليهودية إرسال أي نقود إلى فقراء اليهود في فلسطين أو استخدام العبرية أو اليديشية بالذات في الوثائق التجارية التي يكتبونها (منعًا للغش التجاري). كما فُرض عليهم إنشاء نظام تعليمي علماني تديره الجماعة اليهودية بنفسها. وبعد ثورة 1848، بدأت أحوال أعضاء الجماعات اليهودية تتحسن بشكل أكبر، فقد مُنحوا الحقوق السياسية والمدنية كافة عام 1849 وشاركوا في الحياة السياسية. وتحسنت أحوال أعضاء الجماعات اليهودية الاقتصادية، فاستثمر أثرياؤهم أموالهم في البنوك وأعمال الاستيراد والتصدير وتجارة الزيت. وزاد عدد اليهود من ملاك الضياع، كما دخل اليهود الخدمة المدنية والقضائية فكانوا يشكلون نحو 58 في المئة من مجموع الموظفين والقضاة. وساعد كل ذلك على سيادة فكر حركة التنوير اليهودية بعض الوقت في هذه المنطقة، وأصبحت غاليشيا مركزًا للأدب المكتوب بالعبرية وساد الفكر الاندماجي بين القيادات اليهودية (وإن انقسموا إلى قسمين: أحدهما اندماجي ألماني، والآخر اندماجي بولندي). غير أن هذه المحاولات باءت بالفشل، وذلك لعدة أسباب: فغاليشيا تتميَّز بأنها لم تضم أغلبية إثنية واحدة، فكانت فيها عناصر ألمانية وأوكرانية وبولندية ويديشية، كما لم توجد بها حكومة مركزية أو رأسمالية قوية. ولذا، لم تظهر فيها حركة قومية موحدة وإنما ظهرت حركات قومية صغيرة متنوعة. وتسبَّب هذا في ظهور جيوب اقتصادية منغلقة، ما أدى إلى خلق موقف صراعي، وإلى استبعاد أعضاء الجماعة اليهودية من الأعمال التجارية على الرغم من أنهم عنصر تجاري أساسًا. وقد ظهر حزب اجتماعي مسيحي في النمسا قاد عملية مقاطعة اليهود. وقد زادت حدة حركة المقاطعة مع نهاية القرن، لكن البولنديين كانوا يتحالفون دائمًا مع أعضاء الجماعة اليهودية ليحتفظوا بتفوقهم العددي الضئيل على الأوكرانيين [المترجمة].

(*) القرى اليهودية (الشتتلات) (Shtetls): معناها باليديشية «بلدة صغيرة»، وكانت هذه البلدات الصغيرة تضم أغلبية من السكان اليهود المتحدثين باليديشية في وسط أوروبا وشرقها قبل حدوث الهولوكوست، وكانت تكثر في روسيا الإمبراطورية في القرن التاسع عشر. أدى الهولوكوست إلى اختفاء الغالبية العظمى من هذه القرى، سواء بإبادة أهلها تحت الاحتلال النازي، أو بفرار أهلها إلى أميركا أو إسرائيل، علاوة على اتجاه بعض سكانها إلى المدن الروسية الكبرى التي فتحت أبوابها لليهود بعد سقوط روسيا القيصرية [المترجمة].

(5) Stephan Thernstorm, ed., *Harvard Encyclopaedia of American Ethnic Groups*, «Jews» (Cambridge, MA: Belknap Press, 1980), p. 573 ii.

(**) الهالاخاه (Halacha): هي مجموعة شرائع اليهود، بما في ذلك الشريعة التوراتية، وما تلاها من الشرائع التلمودية والحاخامية، بالإضافة إلى الأعراف، والعادات، والتقاليد [المترجمة].

أيضًا في حالة عزلتها التقليدية. إني لأشك حقًّا في إمكان أن نجد أي مكان قبل الثورة الفرنسية اندمج فيه اليهود برمتهم، وليس مجرد نخبهم، في المجتمع المحيط بهم، كأن يتكلموا في ما بينهم مثلًا باللهجة المحلية للأغيار وتصير تلك عادتهم في الحديث، باستثناء بعض الجيوب الصغيرة، مثل جاليات اللاجئين في فرنسا وهولندا، والمجتمعات المحلية القديمة في شمال إيطاليا وجنوب فرنسا.

فعملية تحرير اليهود لا تشبه من ثم نافورة انبثقت فجأة بقدر ما تشبه تيارًا ضئيلًا سرعان ما تحول إلى نهر هائل الحجم. لقد جمعت معًا الرياضيين، والفيزيائيين، والكيميائيين المسجلين في قوائم المقالات التي تخص كل فئة منهم في **الموسوعة اليهودية** (*Encyclopaedia Judaica*) مرتبين وفقًا لتواريخ ميلادهم. واحد فقط من بين أفراد هذه الفئات الثلاث ولد قبل عام 1800، وولد واحد وثلاثون منهم في النصف الأول من القرن التاسع عشر، و162 في النصف الثاني منه (أما المنحنى النظير في الطب، وهو المجال الثقافي الذي اعترف فيه العالم الواسع باليهود قبل تحريرهم، فأقل فجائية وتأثيرًا). أكاد أحتاج بشدة إلى أن أضيف أننا مهتمون عند هذه المرحلة بالجناح الأشكنازي لليهود الذي شكل أغلبية كبيرة ومتزايدة من الكتلة السكانية ليهود العالم الذين انخرطوا بالذات في عملية التحول الحضري العظمى في العالم. فقد قفز عدد يهود فيينا مثلًا من أقل من 4000 نسمة في عام 1848 إلى 175,000 نسمة عشية الحرب العالمية الأولى.

لا يعني هذا أننا ينبغي أن نقلل من قدر تأثير المحاكاة [= انظر الثبت التعريفي]، أو حتى من الوقع الفعلي للنخب الصغيرة من اليهود الأثرياء والمتعلمين في برلين في القرن التاسع عشر[6]، ولنقل إنهم كانوا حوالى 405 عائلات من اليهود في ذلك الحين. لقد بنيت المجتمعات الليبرالية السابقة على الديمقراطية لمثل هذه الجماعات. هكذا، وعلى الرغم من أن اليهود الإيطاليين لا يمثلون إلا 0.1 في المئة من السكان، إلاّ أنهم قد يصلون إلى 10 في المئة

(6) Dubnow, *Die Neueste Geschichte des jüdischen Volkes*, vol. viii, pp. 263-264.

من الناخبين بحكم قانون الانتخابات الإيطالي المقيِّد؛ وقد ضُمن انتخاب كافور (Cavour) في مملكة سافوا(*) في عام 1851 بفضل أصوات طائفة يهود تورين. قد يساعد هذا على تفسير الظهور السريع لليهود في المشهد العام في غرب أوروبا ووسطها. وعلى حد علمي، لا يكاد اليهود يظهرون لا في الثورة الفرنسية ولا بين المتعاطفين معها من الأوروبيين، ما عدا في البيئة البرجوازية في هولندا، كما هو متوقع. وعلى العكس، كان يستحيل غض البصر عن ظهور اليهود على الساحة السياسية في وقت ثورات عام 1830 في فرنسا (خصوصًا في جنوبها)، وألمانيا، وشمال إيطاليا، وقد التفوا بشكل ملحوظ حول ماتزيني (Mazzini)، الذي كان سكرتيره يهوديًّا، مثله مثل العديد من ناشطيه ومموليه. وبحلول عام 1848 صار ظهور اليهود بشكل بارز أمرًا مذهلًا إلى حد بعيد. صار أحد اليهود (كريميو Crémieux) وزيرًا في الحكومة الفرنسية الثورية الجديدة، وصار آخر هو دانيال مانين (Daniel Manin) قائدًا لفينيسيا (البندقية) الثورية. وشغل ثلاثة يهود مقاعد بارزة في الجمعية التأسيسية البروسية(**)، وأربعة في برلمان فرانكفورت. وكان من أنقذ الختم العظيم لبرلمان فرانكفورت بعد حله يهوديًّا،

(*) مملكة سافوا (Kingdom of Savoy): نشأت سافوا التاريخية بوصفها أرضًا إقطاعية لآل سافوا، أطول من حكموا من خلال بلاط ملكي في أوروبا، من القرن الحادي عشر حتى الرابع عشر الميلادي وبالتحديد حتى عام 1416، ثم صارت دوقية سافوا من 1416 حتى 1714. وألحقت مملكة سافوا بفرنسا في عام 1792 إبان الجمهورية الأولى، ثم أعيدت إلى مملكة بيديمونت بسردينيا في عام 1815، ثم إلى فرنسا مرة أخرى مع مقاطعة نيس في عام 1860 إبان الإمبراطورية الفرنسية الثانية بموجب معاهدة تورين. كانت الزراعة أهم الموارد الاقتصادية لمملكة سافوا، وكانت لها أهمية استراتيجية فكانت منطقة نزاع على النفوذ بين فرنسا وإيطاليا وإسبانيا. تقتسم أرض مملكة سافوا التاريخية الآن فرنسا وإيطاليا وسويسرا [المترجمة].

(**) الجمعية التأسيسية البروسية (Prussian Constituent Assembly): أنشئت بعد انتفاضة 18 آذار/ مارس 1848 الدموية في برلين بغرض استعادة الثقة في النظام الملكي. حدا الأمل الملك فردريك وليام الرابع ووزراؤه الليبراليون الجدد بأن تتفق الجمعية التأسيسية مع التاج على الدستور. لكن خاب أملهم حين ثبت أن الجمعية التأسيسية تسلك مسلكًا مستقلًا في تفكيرها، إذ رفضت دستورهم ووضعت دستورها، كما زعمت أن لها أن تمارس دور البرلمان المرتقب، وتصدر تشريعات، وتتولى البحث عن الحقائق، وتستجوب الوزراء. وانتهى الأمر بحلها بعد ستة أشهر عاصفة استمرت من 22 أيار/ مايو إلى 5 كانون الأول/ ديسمبر 1848. وعرفت الجمعية التأسيسية البروسية باتجاهاتها المتطرفة [المترجمة].

وأعاده حفيده البريطاني إلى الجمهورية الفدرالية منذ بضع سنوات. وفي فيينا أطلق طلبة جامعيون من اليهود صيحة لبدء ثورة مارس، وقدم اليهود ثمانية من بين التوقيعات التسعة والعشرين على بيان كُتّاب فيينا. وفي بولندا، عبّر اليهود عن حماستهم لحرية بولندا بعد أن خلت قائمة مترنيخ (Metternich) التي ضمت أسماء المخربين في بولندا النمساوية من أي اسم يتضح منه أن صاحبه يهودي، وانتخب حاخام للرايخشتاغ الإمبراطوري وشغل مقعدًا بين الأقلية البولندية. وفي أوروبا قبل عصر الديمقراطية، كانت السياسة، حتى الثورية منها، تنتمي إلى فصيل صغير من المتعلمين.

لم ينتب المحررين أدنى شك في ضرورة حدوث تغييرين إذا قُدّر للتحرر أن يمضي قدمًا: درجة من العلمنة [= انظر الثبت التعريفي] والتعليم باللغة القومية، علاوة على الاعتياد على استخدامها، ويفضل أن تكون لغة مقبولة للثقافة المكتوبة، لكن الأمر ليس كذلك بالضرورة. وتجدر الإشارة هنا إلى يهود هنغاريا الذين تعرضوا للهنغرة(*) بحماسة. لا أعني بالعلمنة نبذ العقيدة اليهودية بالضرورة (على الرغم من وجود موجة تسابق بين المحرَّرين للتحول عن اليهودية، سواء كان ذلك بشكل صادق أو لأسباب براغماتية)، لكني أعني تقليص الدين من إطار ثابت، وكلي الوجود وشامل لكل نواحي الحياة إلى شيء لا يكوِّن إلا جزءًا من الحياة، على أهميته. ينبغي لهذا النوع من العلمنة أن يشمل زواج اليهوديات من الأغيار أو اتخاذهن شركاء حياة منهم، وهو أمر قدر

(*) الهنغرة (Magyarization): الهنغرة عملية حدثت في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين كانت تهدف إلى دمج السكان من غير الهنغاريين في الثقافة الهنغارية، ودفعهم إلى التحدث باللغة الهنغارية، والتسمي بأسماء هنغارية تحت ضغوط اجتماعية تتمثل في سياسة قمعية. سادت اللغة الهنغارية مناهج المدارس الابتدائية، وجميع المدارس الثانوية تقريبًا. وبانتهاء القرن التاسع عشر صار جهاز الدولة بأكمله تقريبًا يستخدم اللغة الهنغارية، كما صارت لغة دوائر الأعمال والحياة الاجتماعية للطبقات المتوسطة والعليا. وزاد عدد المتكلمين باللغة الهنغارية من 46.6 في المئة في عام 1880 إلى 54.5 في المئة في عام 1910. وسارت الهنغرة بخطى حثيثة، فتهنغرت جميع الطبقة الوسطى تقريبًا بين اليهود والألمان، والكثير من أبناء الطبقة الوسطى للسلوفاك والروثينيين بفعل التعليم والتحول الحضري والتصنيع. وارتفع عدد الهنغاريين في مملكة هنغاريا من 37 في المئة من إجمالي السكان في عام 1837 إلى 48 في المئة في عام 1910 [المترجمة].

له أن يؤدي دورًا كبيرًا نسبيًا في الثقافة ولاحقًا في السياسة (في الجناح اليساري منها). إن علاقة تحرير المرأة بتحرير اليهود موضوع مهم جدًا، لكني (لأكون أمينًا معكم) لا أملك لسوء الحظ لا الوقت ولا المؤهلات المناسبة لمناقشة هذا الموضوع الليلة.

لم يعمم التعليم الابتدائي حتى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، وكان بالضرورة باللغة المحكية، على الرغم من أنه يمكننا أن نزعم بأن محو الأمية عم أجزاء كبيرة من ألمانيا تقريبًا بحلول منتصف القرن. وصار من الصعب على أي صبي يهودي يعيش في ألمانيا أن يتجنب الانخراط في نظام التعليم العام بعد عام 1811، ومن المؤكد أن تعلم الأبجدية العبرية إجباريًا في منشأة دينية كاد ينتهي، ولم يستمر كما في الشرق. ولم يعد الكُتَّاب اليهودي المعروف باسم الشيدر(*) منافسًا للمدرسة العلمانية في المناطق الواقعة غرب حدود بولندا الروسية والنمساوية. وظل التعليم الثانوي محدودًا إلى حد بعيد خلال القرن، إذ راوح في منتصف القرن بين حد أدنى بلغ أقل من 0.1 في المئة في إيطاليا، وحد أقصى بلغ أقل من 2 في المئة في بروسيا من المجموعة العمرية الصالحة للتعليم الثانوي (من سن العاشرة إلى التاسعة عشرة)، بينما كان التعليم الجامعي أكثر محدودية حتى من المراحل قبل الجامعية. وفي الحقيقة، أدى هذا إلى تعظيم فرص الأطفال الذين ينتمون إلى طوائف صغيرة تنعم برخاء طائل مثل اليهود، بالذات مع التسليم بالمكانة العالية التي حظي بها التعليم بينهم. لهذا

(*) الكُتَّاب اليهودي (الشيدر) (Chedar): مكان يتكون من غرفة واحدة مخصص لتعليم مبادئ اليهودية واللغة العبرية. وجدت الكتاتيب اليهودية بكثرة في أوروبا قبل نهاية القرن الثامن عشر، وكانت في غرفة يخصصها المعلم للتدريس في بيته. جرت العادة أن يلتحق البنون فقط بالكتاتيب اليهودية بدءًا من سن الثالثة، لكن معظمهم يبدأون في سن الخامسة، أما البنات فتعلمهن أمهاتهن في بيوتهن. بعد أن يجيد البنون الأبجدية العبرية يبدأون في حفظ التوراة. ومع بلوغهم سن السابعة يتعلمون المشناه، وما إن يجيدوها حتى ينتقلوا إلى التلمود. وينهي الصبي دراسته في الكتاب في سن الثالثة عشرة أو الرابعة عشرة، فيصير مسؤولًا عن أفعاله ومكلفًا بأداء الشعائر اليهودية. من أوجه النقد التي وجهت إلى الكتاتيب أنها سببت عزلة تلاميذها لغويًا ومكانيًا؛ فعرقلت عملية دمج اليهود في المجتمع وتحريرهم. وبقيت الكتاتيب إلى جوار المدارس العادية لمن يريد إلحاق أبنائه بها لتلقي مبادئ الديانة اليهودية، مثلها مثل مدارس الأحد بالنسبة إلى المسيحيين [المترجمة].

بلغ نصيب اليهود في التعليم العالي البروسي أقصاه في سبعينيات القرن التاسع عشر، ثم انحدر بعدها، مع بدء التعليم العالي في التوسع عمومًا[7].

كان شرط الالتحاق بالحضارة الحديثة أن يتكلم الفرد اللغة نفسها التي يتكلمها غير اليهودي المتعلم، ويقرأ ويكتب بها، كما كان هذا أسرع وسيلة للاندماج في المجتمع. لكن تشوق اليهود للغات والثقافات القومية لبلدان الأغيار التي يعيشون فيها كان أقوى حتى من ذي قبل، لأنهم في كثير من الأحوال لم يكونوا يلتحقون بأندية عريقة، إذا جاز لنا القول، بل بأندية يمكنهم أن يعتبروا أنفسهم تقريبًا أعضاء مؤسسين لها. لقد تحرروا في زمن ظهور الأدب الكلاسيكي الألماني، والهنغاري والبولندي ومختلف مدارس الموسيقى القومية. مَن أقرب إلى الحدّ القاطع للأدب الألماني مِن بيئة راحيل فارنهاغين (Rahel Varnhagen) في بواكير القرن التاسع عشر في برلين؟ والأمر كما كتب تيودور فونتان (Theodor Fontane) عن أحد محرري اليهود ذي العواطف الجياشة: «لا نجد اهتمامًا أصيلًا بالأدب الألماني إلا في المنطقة التي يسكنها كارل إميل فرانزوس (Karl Emil Franzos)»[8]. وقد وقع المثقفون من اليهود الروس المحررين بطريقة تكاد تكون مماثلة بعد جيلين أو ثلاثة «في حب الثقافة الروسية بجنون وبطريقة مخجلة»، بحسب تعبير جابوتنسكي (Jabotinsky). ولم يؤد غياب ثقافات باللغات القومية إلى جعل تغيير اللغة أقل أهمية إلا في المشرق ذي اللغات المتعددة. فاليهود الذين أدخلوا الحداثة هناك تلقوا تعليمهم باللغة الفرنسية، مع استمرارهم في الحديث باللغة اليهودية - الإسبانية، أو العربية أو التركية، من دون أن يكتبوا بها، وذلك بفضل التحالف الإسرائيلي العالمي الجديد الذي أنشئ في عام 1860[*].

(7) Peter Puzker, «What about the Jewish non-intellectuals in Germany?,» in: Shmuel Feiner, ed., *Braun Lectures in the History of the Jews in Prussia* (Ramat Gan: Bar-Ilan University Press, 2001), no. 7, p. 10.

(8) Oskar Ansull, quoting Theodor Fontane, in: *Ossietzky* (Zweiwochenschrift) vol. 24 (2004).

(*) التحالف الإسرائيلي العالمي الجديد الذي أنشئ في عام 1860 (Alliance Israélite Universelle 1860): عرف اختصارًا باسم «الأليانس» وتعني بالفرنسية التحالف، وهي منظمة يهودية فرنسية أُسّست في باريس بهدف الدفاع عن الحريات المدنية والدينية للجماعات اليهودية، وسعت إلى تنمية مجتمعاتها =

لكن اللغة الألمانية كانت الأهم بمراحل من بين جميع اللغات التي أسهمت في تحرير اليهود لسببين. كان الطريق من التخلف إلى التقدم، ومن المحلية إلى العالم الأوسع مرصوفًا بالحروف الألمانية عبر نصف أوروبا، من برلين إلى أعماق روسيا العظمى، ومن اسكندينافيا إلى الأدرياتيك، وإلى أقصى البلقان النائية. نحن نميل إلى نسيان أن الأمر كان على هذا النحو ذات مرة. كانت الألمانية البوابة المفضية إلى الحداثة. كتب كارل إميل فرانزوس قصة توضح هذا بشكل رائع، بعنوان **شيلر في بارنو**(*) في الذكرى المئوية لميلاد شيلر، الشاعر الذي كان الصوت الكلاسيكي المعبّر عن الحرية الأخلاقية والسياسية لعامة القراء في ألمانيا في القرن التاسع عشر. في هذه القصة، يجد

= المختلفة عن طريق التعليم، والتدريب المهني، والإغاثة في الأزمات. تولت تلك المنظمة منذ تأسيسها الدفاع عن يهود العالم على جميع الصُعُد السياسية والاجتماعية والإغاثية والتعليمية، وكان أول إنجاز ناجح لها هو ضمان الحقوق المدنية والدينية ليهود سويسرا عام 1867. وكانت فرنسا في ذلك التاريخ الدولة القوية المهيمنة على أوروبا، وقد تلاقت مصالح السياسيين الفرنسيين مع مصالح اليهود في تأسيس منظمة التحالف الإسرائيلي العالمي «الأليانس»، وكان الفرنسيون يهدفون من خلالها إلى نشر الثقافة واللغة الفرنسية في عدد من دول العالم، تمهيدًا لاستعمارها. أما اليهود فهدفوا منها إلى رعاية الطائفة اليهودية والدفاع عن حقوقها تمهيدًا لإقامة وطن قومي لهم. لذا، ساعدت فرنسا اليهود في دعوتهم هذه، وكان لآل روتشيلد في فرنسا دور بارز في دعم مدارس الأليانس، ولا سيما المليونير «إدموند دي روتشيلد»، حيث عمل مع يهود فرنسا على تحويل سياسات الأليانس والتأثير عليها وربطها بالمصالح الاستعمارية الفرنسية في ذلك الوقت. تركز نشاط الأليانس التعليمي في العالم العربي، وتوالى افتتاح المدارس في العديد من المدن العربية. أما في فلسطين، فقد كان للأليانس نشاط مهم إلى جانب النشاط التعليمي، وهذا النشاط ترجمة لما كان يخطط له اليهود في مؤتمراتهم العلنية والخفية. وقد لاقت دعوة هرتزل إلى تأسيس وطن قومي لليهود في فلسطين قبولًا لدى طلاب الأليانس ومتخرجيها، فعمل الكثير منهم على تحقيق رغباته. وقد كان التدريس باللغة الفرنسية، بالإضافة إلى اللغة العبرية. ونلاحظ نمو وكثرة مدارس الأليانس في فلسطين، رغم صغر مساحتها إذا ما قورنت بمصر أو المغرب، وهذا يدل على النيات الصهيونية في استعمار البلد. وعلى الرغم من أن منظمة الأليانس لم تدخل في صراع مباشر مع العرب الفلسطينيين، إذ إن نشاطها لم يأخذ شكلًا سياسيًّا مباشرًا، إلا أنها ساعدت على تحقيق الأهداف السياسية للحركة الصهيونية، وذلك بإعداد كوادر بشرية متعلمة تكون نواة للدولة المنشودة. أغلقت مدارس الأليانس في سوريا وفي مصر وألحقت هذه المدارس بالأوقاف اليهودية، وبعضها صار يتبع هيئة الآثار اليهودية، ولا تزال أربع مدارس مفتوحة إلى اليوم في مصر: واحدة في القاهرة، وواحدة في الفيوم، واثنتان في الإسكندرية يتعلم فيها من بقي من أبناء اليهود هناك. وأغلقت هذه المدارس في العراق، خصوصًا بعد هجرة اليهود منها؛ إذ لم يبق إلا خمسون يهوديًّا مع بداية الاحتلال الأميركي للعراق، وربما لم يبق أحد منهم الآن [المترجمة].

(*) بارنو (Barnow): قرية في شمال بولندا [المترجمة].

راهب دومينيكاني، وناظر مدرسة ريفي روثيني(*) شاب، وصبي يهودي فقير من شتتل يقع في ما يسميه المؤلف بمرارة «نصف آسيا» («Halb-Asien») التحرر الذي يقدمه التعليم والثقافة الحديثان من طراز القرن التاسع عشر(9) بواسطة طبعة من القطع الصغير رديئة الطباعة لديوان شعر لشيلر. وتصل القصة إلى ذروتها بقراءة «نشيد الفرح». تُرجِم شيلر إلى العبرية حتى في الشرق حالك الظلمة. يفسر هذا الدور التحرري الذي مارسته اللغة الألمانية السبب الذي جعل آباء المدينة في بلدة برودي(**) (وهي أعتى مراكز اليهود في غاليشيا، التي

(*) روثيني (Ruthenian): تعني شخصًا من روثينيا الكارباتية، وهي إقليم صغير في أوروبا الشرقية يتوزع جغرافيًا ما بين مقاطعة زاكارباتيا غربي أوكرانيا والأجزاء الشرقية من سلوفاكيا ومقاطعتي ليمكوفينا البولندية وماراموريش الرومانية. تقع روثينيا الكارباتية على المنحدرات الجنوبية من شرقي جبال الكاربات، وهي منطقة متعددة الإثنيات، إذ يسكنها كل من الروثينيين، والأوكرانيين، والهنغاريين، والسلوفاك، والرومانيين، والبلغار، والروس، إضافة إلى أقليات أخرى كالليمكي (روثين)، والبوغوميل (بلغار)، والغوتسول (أوكرانيون)، وغجر الروم، والسيكي أو التشانغو (هنغاريون أرثوذكس)، إضافة إلى اليهود، حيث سكن عدد كبير من اليهود الأشكناز في روثينيا الكارباتية، إذ تشير دراسة تاريخية إلى أن 80,000 يهودي أشكنازي كانوا يسكنونها مشكلين بذلك ما نسبته 14 في المئة من السكان آنذاك، لكن خلال الاحتلال النازي تولت سلطات الاحتلال النازي تصفية معظم غيتوات اليهود في روثينيا الكارباتية وأخذ العدد الأكبر من سكانها إلى معسكر أوشفيتز، وبخلاف اليهود سكنت روثينيا الكارباتية أعداد من اليونانيين والأرمن بين القرنين الخامس عشر والثامن عشر الميلاديين. ظلت روثينيا الكارباتية جزءًا من الاتحاد السوفياتي منذ عام 1946 حين ألحقت بجمهورية أوكرانيا السوفياتية الاشتراكية، حتى عام 1991 الذي شهد انهيار الاتحاد السوفياتي واستقلال أوكرانيا، حيث أصبحت روثينيا الكارباتية محافظة أوكرانية باسم زاكارباتيا. لم يعترف المجلس المحلي لمحافظة زاكارباتيا الأوكرانية بالإثنية الروثينية مكونًا أساسيًا للمحافظة إلا في 7 آذار/مارس 2007، وذلك بعد سنين طويلة من محاولات السلطات الأوكرانية إدماج الروثينيين ضمن الأوكرانيين من غير نجاح يذكر، ولم يخفف الاعتراف المتأخر بالروثينيين من حدة التوجهات القومية لديهم، ففي 25 تشرين الأول/أكتوبر 2008 عقد نحو 100 شخص ما عرف بـ «مؤتمر روثينيا الكارباتية» وقدموا عبره مشروعًا لإعلان «جمهورية روثينيا الكارباتية». لكن السلطات وجهت إليهم تهمة «التعدي على استقرار أوكرانيا وسيادتها»، ومنعت انعقاد المؤتمر الأوروبي الثالث لروثينيا الكارباتية في 1 أيار/مايو 2009 [المترجمة].

(9) Karl Emil Fanzos, *Vom Don Zur Donau* (Berlin: Rütten and Loening, 1970), pp. 383-395.

(**) برودي (Brody): مدينة تقع في مقاطعة لفيف أوبلاست بغرب أوكرانيا، احتلها الجيش الأحمر بعد نشوب الحرب العالمية الثانية في أيلول/سبتمبر 1939، وصارت ساحة صراع بين القوات الروسية والألمانية. كانت مركزًا تجاريًا لليهود في القرن التاسع عشر، ويقال إنها كانت إحدى البلدات اليهودية (الشتتلات)، وكان يهود برودي يعيشون في عزلة عن بقية سكانها الذين اعتبروهم أغيارًا. حين احتلت القوات الألمانية المدينة في 1 تموز/يوليو 1941 اضطهدت اليهود، وقتلت بعضهم وعذبت =

بلغت نسبة اليهود بين سكانها 76 في المئة) يصرون على أن تكون الألمانية لغة التعليم في مدارسها، بل حاربوا من أجل هذا في عام 1880، وكسبوا القضية التي رفعوها في المحكمة الإمبراطورية في فيينا على أساس أنها كانت لغة شائعة الاستخدام في غاليشيا، وهذا أمر يصعب تصديقه بصراحة.

لم تكن الألمانية شائعة في غاليشيا. وكان جميع اليهود الشرقيين تقريبًا يتحدثون بلغة اليديش، وهي لهجة ألمانية، بقايا يتباركون بها من الرباط الذي ربطهم في ما مضى بالمجتمع الأوسع، لكنها الآن علامة على الانفصال اللغوي، مثلما صارت اللغة السفاردية الإسبانية منذ عام 1492. لا بد للمرء من أن يتوقع مقدمًا أن تبقى لغة اليديش في منزلة الوسيط الشفاهي مع اللغة القومية المكتوبة، كما حدث مع اللهجات الألمانية الأخرى، وكما ما زالت اللهجة السويسرية - الألمانية تفعل، لكنها اختلفت عن هذه اللهجات في أنها كانت حائلًا دون اللحاق بالعالم الحديث إلى حد أنه كان يجب أن تُقصَى على المستوى اللغوي بوصفها لغة طائفة من أكثر الطوائف ظلامية [= انظر الثبت التعريفي] على المستوى الأيديولوجي. كان ارتداء «السترات الألمانية» بالإضافة إلى التحدث باللغة البولندية أو الألمانية العلامة الدالة على الفرقة الصغيرة من أوائل رواد التحرير في وارسو[10]. وعلى أي حال، وجد أطفال المهاجرين المتحدثون بلغة اليديش والملتحقون بالمدارس الألمانية أنفسهم معوّقين باستخدامهم أساليب نحوية، صحيحة تمامًا في لغة اليديش، لكنها خاطئة عندما يستخدمونها في الكتابة باللغة الألمانية. أما اليهود الأكثر ثراء من محدثي النعمة الذين دخلوا على مجتمع مستقر، فكان من المرجح أن يتخلوا عن العلامات المرئية والمسموعة الدالة على أصولهم أكثر مما يفعل غيرهم. من الأمثلة النموذجية ما ورد في رواية **طريق الخروج إلى العالم المفتوح** (Der Weg ins Freie) لمؤلفها آرثر شنيتزلر (Arthur Schnitzler)، وهي تقرير لمس بشكل

= البعض الآخر، واعتقلت فريقًا من شبابهم وأرسلتهم إلى معسكرات العمل بالسخرة، وفي عام 1942 أرغمتهم على ترك بيوتهم والاستيطان في غيتو داخل البلدة حتى بلغ سكان هذا الغيتو 6000 في يناير 1943. وتعرض الغيتو للتصفية في أيار/ مايو 1943، فرُحِّل ما يقرب من نصف سكانه إلى مايدانيك وقتل المئات منهم وحرقت منازل الباقين لإرغامهم على تركها [المترجمة].

(10) Dubnow, *Die Neueste Geschichte des jüdischen Volkes*, vol. viii, pp. 405.

رائع ظلال المعنى الكامنة في دمج اليهود في فيينا في نهاية القرن التاسع عشر، إذ يعلن رجل أعمال يهودي مسن اسمه إهرينبرغ في صالون زوجته عن تخليه عن الأمل القديم ليهود فيينا في ألمانيا ليبرالية، مع ارتداد قصدي إلى لغة شبه يديشية، في وجود «مجتمع» من الأغيار، إذ يقول[11]: «vor die Jours im Haus Ehrenberg is mir Mieβ».

وهكذا صار الانقسام بين اليهود الشرقيين غير المندمجين في المجتمع والمتكلمين باليديشية واليهود الغربيين المندمجين فيه أمرًا أساسيًّا، وظل كذلك إلى أن فني الاثنان في المحرقة نفسها (الهولوكوست)[12]. وعلى الرغم من أن هذا الانقسام كان مألوفًا بلا شك في محادثات المتعلمين، فإنه على ما يبدو قد حدث أولًا بشكل رسمي في بوكوفينا(*) منذ سبعينيات القرن التاسع عشر[13]، حيث التقى ابن الطبقة الوسطى المتعلم المعتز بنفسه والمتميز بشكل استثنائي بالحركات الصاخبة الأولى التي أثارها المتشككون في الألمنة، والرامية إلى إعطاء اليهود مكانة قومية من خلال لغتهم القومية الخاصة، ألا وهي اليديشية. وبالنسبة إلى اليهود المحرَّرين في وسط أوروبا، حدد «اليهود الشرقيون» ما لم يكونوه، ولا يريدون أن يصيروا إليه: شعب مختلف بشكل واضح حتى يكاد

---

(11) Arthur Schnitzler, *Gessamelte Werke*, Erzählende Schriften; Band III (Berlin: S. Fisher Verlag, 1918), p. 82.

(12) Schulamit Volkov, «The Dynamics of Dissimilation: Ostjuden and German Jews,» in: Jehuda Reinharz and Walter Schatzberg, eds., *The Jewish Response to German Culture from the Enlightment to the Second World War* (Hanover, NH; London: University Press of New England, 1985).

للاطلاع على مثال جيد عن العلاقات بين المهاجرين الألمان وهوليوود يمكن الرجوع إلى: Michael Kater, «Die vertriebenen Musen,» in: Hartmut Lehmann and Otto G. Oexle, eds., *Nationalsozialismus in den Kulturwissenschaften Bd 2* (Göttingen: Vdndenhoeck and Ruprecht, 2004), pp. 505-506.

(*) بوكوفينا (Bukowina): هي منطقة تاريخية مقسمة اليوم بين رومانيا (بوكوفينا الجنوبية) وأوكرانيا (بوكوفينا الشمالية) وتشكل جزءًا من نطاق مولدافيا الجغرافي. كانت بوكوفينا من الأقسام الإدارية التابعة لبلاط هابزبورغ الملكي، والإمبراطورية النمساوية والنمساوية-الهنغارية من عام 1775 حتى 1918. صارت بوكوفينا بعد الحرب العالمية الأولى جزءًا من رومانيا، ثم ألحق الجزء الشمالي منها بالاتحاد السوفياتي في عام 1940 بموجب اتفاقية مولوتوف - ريبنتروب [المترجمة].

(13) Gerald Stourzh, «Galten die Juden als Nationalität Altösterreichs?,» in: *Studia Judaica Austriaca X* (Eisenstadt: Österreichiosches Jüdisches Museum, 1984), pp. 83-85, esp. 84. See also p. 94, note 29.

يكوِّن نوعًا خاصًا من المخلوقات. أتذكر أني سألت قريبة لي كبيرة في السن بعد أن استمعت إلى حوارات الكبار عندما كنت صبيًّا صغيرًا: «ما نوع الأسماء التي يتسمى بها هؤلاء اليهود الشرقيون؟»، ما أثار حرجها، حيث إنها كانت تعلم أن عائلتينا، آل غرون (Grun) وآل كوريتسشونر (Koritschoner) قد أتتا مباشرة من النمسا وبولندا إلى فيينا، مثل الشخصيات المتميزة بين اليهود الألمان: رودولف موس (Rudolf Mosse)، وهاينريش غرايتز (Heinrich Graetz)، وإيمانويل لاسكر (Emmanuel Lasker)، وآرثر روبين (Arthur Roppin).

لكن الهجرة الجماعية لليهود الشرقيين منذ نهايات القرن التاسع عشر وما بعدها، هي التي كانت علامة على وقع اليهود على العالم الحديث، وساعدت على نقل تأثيرهم في هذا العالم. وبينما توجد استمرارية واضحة لهذا التأثير، فإن وقع اليهود على عالم الأغيار في القرن العشرين لا يقارن بوقعهم عليه في القرن التاسع عشر. حين افتتح البرجوازيون الليبراليون القرن العشرين، كان هذا صورة مرآوية لعنوان أحد الكتب: القرن اليهودي[14]. وصارت الطائفة اليهودية الأميركية أكبر الطوائف في الشتات الغربي. وعلى غير حال أي شتات آخر في البلدان المتقدمة، كان الشتات الغربي يتكون من فقراء اليهود الشرقيين بشكل هائل، وكان أضخم من أن يتواءم مع إطار اليهود الألمان المثقفين في الولايات المتحدة الأميركية. وظل أهل هذا الشتات مهمشين ثقافيًا إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية[15]، ربما في ما عدا القانون. وأدى تحديث اليهود في

(14) Yuri Slezkine, *The Jewish Century* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004).

(15) Richard B. Morris, ed., *Encyclopaedia of American History* (New York: Harper, 1953).

وردت في هذا المرجع قائمة بـ 300 من الأميركيين البارزين في عام 1953 تحتوي على اثني عشر يهوديًا (4 في المئة من هؤلاء البارزين) على الرغم من أن جميعهم ما عدا ثلاثة منهم (بجوارهم علامة *) ينتمون إلى هجرات حدثت قبل ثمانينيات القرن التاسع عشر. تشمل أسماؤهم أربعة علماء (بوس Boas، وكوهن Cohn *، وميكلسون Michelson، ورابي Rabi *)، واثنين من القانونيين (برانديس Brandeis، وكاردوزو Cardozo، ومحررين صحفيين (أوشس Ochs، وبوليتزر Pulitzer)، و«معلم» واحد (فلكسنر Flexner)، وقائد عمالي واحد (غومبرز Gompers)، ورجل أعمال ثري واحد (غوغنهايم Guggenheim)، ومؤلف موسيقي واحد (غرشوين Gershwin *). فهل لمثل هذه القائمة أن تستبعد جميع اليهود من قائمة رجال السياسة، وموظفي الدولة، والكُتّاب والفنانين بعد خمسين عامًا؟

بولندا وروسيا من خلال الوعي السياسي الكبير الذي عززته الثورة الروسية إلى تحويل طبيعة تحرير اليهود، بما في ذلك الطراز الصهيوني منه. وهذا أيضًا ما فعله التوسع الهائل في الوظائف غير اليدوية للمتعلمين، الذي صار واضحًا في النصف الثاني من القرن الماضي، وما فعلته الفاشية أيضًا، وتأسيس إسرائيل، والانخفاض المثير للتمييز الغربي ضد السامية بعد عام 1945. لم يكن من الممكن إدراك الحجم الفعلي للوجود الثقافي لليهود قبل الحرب العالمية الأولى، بل والثانية. من ثم، سيكون هذا هو حال صافي حجم اليهود الواعين بالهوية، الذين لا يتناسب عددهم مع عدد عامة اليهود ممن يشترون الكتب، والذي أثر بوضوح في شكل سوق الأدب الكبير المخصص للموضوعات اليهودية، أولًا في جمهورية فايمر(*) ثم في أماكن غيرها في ما بعد. من ثم لا بد من التمييز بين المرحلتين.

كان إسهام اليهود المحرَّرين في مجتمعاتهم المضيفة كبيرًا منذ البداية بشكل لا يتناسب مع أعدادهم، لكنه كان غير متخصص ثقافيًا بحكم طبيعة التحرير نفسها: فكل ما أرادوه أن يكونوا فرنسيين، وإيطاليين، وألمانيين وإنكليزيين غير

(*) جمهورية فايمر (Weimar Republic): هي الجمهورية التي نشأت في ألمانيا في الحقبة بين عامي 1919 و1933 نتيجة الحرب العالمية الأولى وخسارة ألمانيا الحرب. سميت الجمهورية الناشئة باسم مدينة فايمر الواقعة في وسط ألمانيا والتي اجتمع فيها ممثلو الشعب الألماني في عام 1919 لصياغة الدستور الجديد للجمهورية الذي اتبعته الجمهورية حتى عام 1933، حين تمكن الزعيم النازي أدولف هتلر من إحكام سيطرته على مقاليد الحكم في برلين بعد توليه منصبي المستشارية ورئاسة الجمهورية، حيث اعتبر المؤرخون هذا الحدث نهاية جمهورية فايمر. واجهت جمهورية فايمر على مدى الأربعة عشر عامًا التي عاشتها العديد من المشكلات، مثل السياسات العدائية والعقوبات التي فرضتها حكومات الدول المنتصرة في الحرب العالمية الأولى على ألمانيا، وظهور أحزاب وحركات متطرفة مثل الحزب النازي، ومشكلات اقتصادية معقدة تمثلت في معدلات بطالة مرتفعة ونسب عالية جدًا للتضخم. إلا أن جمهورية فايمر تمكنت من التغلب على عدد من تلك المشكلات وحققت إصلاحات اقتصادية مهمة تمكنت من خلالها من السيطرة على التضخم، وتقليص نسب البطالة، وتطوير قوانين الضرائب. تميزت جمهورية فايمر بدستور حديث لم تشهده ألمانيا في تاريخها واعتبر في ذلك الوقت واحدًا من أفضل الدساتير في العالم. مثلت جمهورية فايمر حقبة من التطور الاقتصادي والرقي الحضاري في التاريخ الألماني المعاصر، إلا أن معظم المؤرخين في أوروبا يعتبرونها مثالًا كلاسيكيًا لديمقراطية فاشلة لأنها مهدت لظهور النازية في ما بعد [المترجمة].

متخصصين في أكثر من وظيفة واحدة. في المقابل، فإن هذه المجتمعات - في مرحلتها الليبرالية أيضًا - وإن سمحت بالمشاعر المناهضة للسامية على نطاق واسع، إلا أنها رحبت بالأقلية المتعلمة المتمتعة بالرخاء والتي عززت قيمها السياسية، والثقافية والقومية(16). ولنأخذ مثلًا مجال العمل في الاستعراض العام حتى الحرب العالمية الثانية الذي ساده اليهود حقًا: الأوبريتات والمسرحيات الاستعراضية في كل من أوروبا والولايات المتحدة الأميركية، والمسرح، والسينما في ما بعد، أو فلنأخذ مثلًا لهذا الغرض الأغنية الشعبية التجارية على جانبي الأطلسي. في القرن التاسع عشر كان أوفنباخ (Offenbach) فرنسيًا، وشتراوس نمساويًا. حتى في القرن العشرين كان إيرفينغ برلين (Irving Berlin) أميركيًا. وفي هوليوود التي كان اليهود يتحكمون فيها بالكامل في الفترة العظيمة، ستبحث بلا جدوى عن أي شيء غير ما اعتبره زوكور (Zukor)، ولووي (Loew)، وماير (Mayer) قيمًا أميركية بيضاء بنسبة 100 في المئة، أو حتى عن نجوم ذوي أسماء تشير إلى أصل من أصول المهاجرين. وفي الحياة العامة لإيطاليا الموحدة، مارس الـ 0.1 في المئة من اليهود دورًا أكبر بكثير مما مارسوه في أي دولة أخرى، إذ فاز سبعة عشر منهم بمقاعد في مجلس الشيوخ، أو ارتقوا إلى مناصب رؤساء الوزارة، أو الوزراء، بل الجنرالات العسكريين(17). لكن لم يكن يمكن تمييزهم عن بقية الإيطاليين إلى حد أننا لا نجد حتى في ما بعد عام 1945 مؤرخين يلفتون الأنظار إلى تمثيلهم المفرط وغير العادي.

هكذا كان الحال أيضًا في الفنون الرفيعة. فقد أنتج المؤلفون الموسيقيون اليهود موسيقى ألمانية وفرنسية. ولا يزال الحال كذلك بشكل ما مع الموسيقيين اليهود والعازفين الممتازين، الذين كان غزوهم لقاعات الأوركسترا وصالات

(16) Alexander V. Guttry, *Galizien: Land und Leute* (Munich and Leipzig: G. Müller, 1916), p. 93: «die juedische Intelligenz ist voellig im Plentum aufgegangen, ist von der polnischen Gesellschaft aufgenommen worden und gehört heute zum grossen Teil zu den geachtesten Mitgliedern derselben».

(17) Corrado Vivanti, ed., *Einaudi Storia d'Italia, Annali 11, Gli ebrei in Italia* (Turin: Grandi Opera, 1997), pp. 1190-1625.

عزف الموسيقى العلامات الأولى على تحريرهم في الشرق الذي يخيم عليه الظلام. ولقد عزز عازفو الكمان والبيانو اليهود العظماء في القرن العشرين مخزون الموسيقى الكلاسيكية الغربية، على عكس عازفي الكمان الغجر المتواضعين، وموسيقيي الجاز السود وموسيقيي أميركا اللاتينية الذين وسعوا مداه. وتركت حفنة من الكتّاب الإيرلنديين الذين يعيشون في لندن في القرن التاسع عشر (أوسكار وايلد (Wilde)، وبرنارد شو (Shaw) وييتس (Yeats)) علامة «إيرلندية» معترفًا بها على الأدب الإنكليزي أكبر مما ترك الكتاب اليهود على أي أدب أوروبي في القرن التاسع عشر. من جهة أخرى، صار إسهام اليهود في الآداب المكتوبة باللغات المحلية والفنون المرئية في «المرحلة الحداثية» أكثر تجددًا وتأثيرًا. ربما يرجع هذا إلى أن التجديدات الحداثية المبتكرة في تلك المجالات قد جعلتها أكثر جاذبية لجماعة غير متأكدة من موقعها من العالم، علاوة على القادمين الجدد من المحررين، خصوصًا من الشرق. يتساوى مع ذلك أن السبب ربما كان أن أزمة مجتمع القرن التاسع عشر قد قربت الوضع غير المستقر لليهود إلى إدراك الأغيار. وكان القرن العشرون هو الذي صبغ الثقافة الغربية بأفكار مستقاة من أبي التحليل النفسي اليهودي صاحب الوعي الشديد. وصار اليهودي مركزيًا في رواية عوليس (*Ulysses*) لجايمس جويس (James Joyce)، كما صار توماس مان (Thomas Mann) منشغلًا بمثل هذه الموضوعات، وترك كافكا (Kafka) أثره الهائل بعد وفاته على القرن العشرين. وعلى العكس، تتحرك مشاعرنا بفعل المعاني الموجودة في مسرحية **موت بائع متجول** (*Death of a Salesman*) لآرثر ميلر (Arthur Miller)، وهي عمومًا أفكار أميركية لكن ربما تكون أفكارًا عالمية، وكما يذكرنا دايفد ماميت (David Mamet) فإننا لا نكاد نلحظ كم أن التجربة التي بنيت عليها المسرحية يهودية بشكل واضح.

في الفنون البصرية، فتح واحد أو اثنان من الرموز المتميزة الذين تصادف أنهم يهود (ليبرمان Liebermann، وبيسارو Pissarro) الطريق إلى شتات عالمي في القرن العشرين، لم يكن اليهود فيه مجرد موجودين بأعداد كبيرة (يبدو أن حوالى 20 في المئة من السير الذاتية للـ «فنانين» في كتالوغ معرض برلين/ موسكو الكبير ما بين 1900 و1905 كانت ليهود)، بل كانوا أيضًا أكثر بروزًا

(موديلياني Modigliani، وباسكين Pascin، وماركوسيس Marcoussis، وشاغال Chagall، وسوتين Soutine، وإبشتاين Epstein، وليبشيتز Lipchitz، وليسيتزكي Lissitzky، وزادكين Zadkine)، وكانوا أحيانًا يبرزون أكثر بصفتهم يهودًا. حديثًا، أدخلت ثقافة وسائل الإعلام المتأمركة التعبيرات والمصطلحات اليديشية في اللغة الإنكليزية الحالية للصحافيين الأغيار. ومعظم الأغيار المتحدثين باللغة الإنكليزية اليوم يفهمون كلمة «شوتزبا»(*) التي كادت لا تجد من يفهمها غير اليهود حتى أربعين عامًا مضت.

وحيث إن طيف التلوين الثقافي والقومي في العلوم الطبيعية الحديثة ضيق، فلا يمكن أن يكون هذا الوضع هو حال هذه المجالات التي تزايد تباعدها عن الحس السليم، علاوة على أنها غير مفهومة للإنسان العادي في القرن العشرين. ازداد إسهام اليهود في هذا المجال ازديادًا هائلًا بعد عام 1914 كما يتضح من سجلات جائزة نوبل المتعلقة بهم. لكن أيديولوجيات اليمين الراديكالي وحدها هي التي يمكن أن تربط بين الاثنين بوصفهما «عِلْمًا يهوديًّا». قدمت العلوم الاجتماعية والإنسانية طيفًا أوسع لإسهام اليهود؛ وهذا لأسباب واضحة حقًّا، ألا وهي أن طبيعة المجتمع، وبنيته، والتحولات التي طرأت عليه في عصر تغيرات تاريخية جذرية جذبت اليهود المحرَّرين إلى العلوم الاجتماعية بشكل يتجاوز نسبتهم بين السكان، وقد حدث هذا تقريبًا منذ البداية، سواء نظريًّا أم عمليًّا، بدءًا من السان سيمونيين [= انظر الثبت التعريفي] وماركس. هذا يلائم ميل اليهود المفهوم إلى دعم الحركات الرامية للتحول الثوري العالمي، والتي كانت لافتة للنظر جدًّا في عهد الحركات الاشتراكية والشيوعية التي استلهمت ماركس. حقًّا، يمكن المرء أن يقول إن اليهود الغربيين الذين عاشوا في بدايات القرن التاسع عشر قد حصلوا على التحرر من خلال أيديولوجية غير مرتبطة بهم، بينما حرر الأشكناز الشرقيون أنفسهم بأنفسهم إلى حد بعيد من خلال أيديولوجية ثورية عامة ارتبطت بهم ارتباطًا وثيقًا؛ بل إن هذا يصدق حتى على

(*) شوتزبا (Chutzpah): شوتزبا كلمة باللغة اليديشية تعني العصبية، والمرارة، والجرأة، والشجاعة، والثقة بالنفس، والوقاحة [المترجمة].

الصهيونية الأصلية، التي اخترقتها الماركسية عميقًا، والتي بنت بالفعل دولة إسرائيل الأصلية. يتطابق مع هذا ما حدث في القرن العشرين من تطور لبعض المجالات (كما تطور علم الاجتماع، وخصوصًا التحليل النفسي في مناطق معينة من أوروبا) إلى حد أن هذه المناطق بدت أحيانًا كما لو كانت مأهولة باليهود بصورة غير متكافئة، كما كان الحال مثلًا في النادي الدولي لعازفي الكمان المهرة. لكن ما ميز هذه العلوم، مثل جميع العلوم الأخرى التي أسهم فيها اليهود إسهامًا مشهودًا، لم يكن ارتباطها الجيني باليهود، بل عدم ثباتها، ومن ثم تميزها بالتجديد والابتكار. لقد قيل عن حق إنه في بريطانيا «ربما تجلى أعظم تأثير للمنفى [من وسط أوروبا] في المجالات الأحدث، والأكثر تعددًا للتخصصات (مثل الفن، والتاريخ، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم الجريمة، والفيزياء النووية، والكيمياء الحيوية)، والمهن التي تتميز بسرعة التغير (مثل السينما، والتصوير الفوتوغرافي، والمعمار، والإذاعة) أكثر من غيرها من المجالات الأكثر ثباتًا واستقرارًا»[18]. وصار أينشتاين أكثر الوجوه المعروفة في العلوم في القرن العشرين، لا بسبب أنه يهودي، بل لأنه استطاع أن يغدو رمزًا لعلم يعيش حالة ثورة في قرن من التقلبات الثقافية الدائمة.

وبهذا أصل إلى السؤال الأخير في هذه النظرة من علٍ على إسهام اليهود في العالم الأوسع للثقافة والمعرفة الغربيين. لماذا برز إسهامهم في بعض المناطق أكثر من غيرها؟ فكروا في الفرق بين جوائز نوبل الرصينة في العلوم في المملكة المتحدة، وروسيا، وإسرائيل، وجنوب أفريقيا. من بين الجوائز البريطانية البالغ عددها أربعًا وعشرين جائزة، فاز اليهود بإحدى عشرة جائزة، لكنهم لم يكونوا جميعًا من مواليد بريطانيا، عدا واحد. ومن بين الجوائز الإحدى عشرة التي فاز بها علماء روسيا منذ عام 1917، فاز اليهود بست أو سبع جوائز، ويفترض أن جميع الفائزين من مواطني المنطقة. وحتى عام 2004 لم يفز أي باحث إسرائيلي بجائزة نوبل للعلوم في أي بلد، على الرغم من أن

(18) Daniel Snowman, *The Hitler Emigrés: The Cultural Impact on Britain of Refugees from Nazism* (London: Pimlico, 2002), p. 326.

إسرائيل من أعلى البلدان إنتاجًا للأبحاث العلمية نسبة لعدد السكان. لكن اثنين فازا في عام 2004، واحد مولود في إسرائيل والثاني في هنغاريا. من جهة أخرى، فاز بالجائزة منذ استقلال إسرائيل اثنان أو ربما ثلاثة من اليهود الليتوانيين من جنوب أفريقيا ذوي العدد المتواضع، إذ يبلغ عددهم حوالى 150,000 نسمة، على الرغم من أنهم جميعًا كانوا خارج هذه القارة. كيف يمكننا تفسير هذه الفروق اللافتة للنظر؟

لا يمكننا هنا إلا التكهن. فمن الواضح أن الزيادة الهائلة في مهن البحث العلمي في العلوم مهمة. فلنتذكر أن إجمالي عدد مدرسي الجامعات في بروسيا كان أقل من ألفين، حتى في عام 1913؛ وأن عدد مدرسي التعليم الثانوي العام في ألمانيا كان أكثر بقدر قليل من 4200[19]. ألا يساعد العدد الضئيل للوظائف الأكاديمية في المجال في تفسير الغياب المدهش لليهود من قائمة المنظرين الاقتصاديين الأكاديميين البارزين المقبولين قبل الحرب العالمية الثانية (ما عدا مثال ريكاردو الملحوظ)؟ في المقابل، فإن كون الكيمياء هي المجال الذي فاز فيه اليهود أساسًا بجائزة نوبل قبل عام 1918، يرتبط بالتأكيد بأنه كان أول مجال وُظِّف فيه متخصصون مدربون أكاديميًّا بأعداد هائلة؛ فالشركات الكيميائية الألمانية وحدها وظفت حوالى ألف منهم[20]. والوحيد من أعمامي السبعة الذي أنجز وظيفة مهنية متخصصة قبل عام 1914 كان كيميائيًّا.

لكن هذه معايير سطحية، على الرغم من استحالة إهمالها. وبصراحة، لولا فتح أبواب المجال الأكاديمي لليهود في الولايات المتحدة الأميركية بعد عام 1948 والتوسع السريع في ذلك، لاستحال حدوث الموجة الهائلة في نمو عدد جوائز نوبل التي فاز بها أميركيون بعد عام 1970[21]. وأشير إلى أن العزل

---

(19) Gerd Hohorst, Jürgen Kocka and Gerhard A. Ritter, *Sozialgeschichtliches Arbeitsbuch: Materialien zur Statistik des Kaiserreichs 1870-1914* (Munich: Beck, 1975), p. 164, and Hans Ulrich Wehler, *Deutsche Sozialgeschichte Bd 3: 1849-1914* (Munich: Beck, 1995), p. 419.

(20) Wehler, Ibid., p. 615.

(21) لم يوجد قبل ذلك إلا سبعة في الفيزياء والكيمياء، مقارنة بحوالى خمسة وعشرين إلى ثلاثين في الأعوام الثلاثين التالية لذلك التاريخ.

عامل أهم، سواء أكان هذا العزل من النوع السابق على التحرر أم عن طريق القومية المستندة إلى الأرض أو الجينات. قد يفسر هذا إسهام إسرائيل المخيب للآمال، إذا أخذنا في الحسبان الحجم الهائل نسبيًّا لسكانها من اليهود. قد يبدو أن العيش وسط الأغيار ومخاطبتهم محفز لبذل جهد إبداعي أعلى، كما هو الحال بالنسبة إلى الفكاهات، والأفلام السينمائية، وموسيقى البوب. ما زال من الأفضل بصدد هذه المهن أن يأتي المرء من بروكلين وليس من تل أبيب.

من جهة أخرى، ثبت تاريخيًّا أنه حيثما مُنح اليهود حقوقًا متساوية مع غيرهم، على الأقل نظريًّا، يفيدهم وجود درجة من القلق في العلاقة بينهم وبين غير اليهود. من الواضح أن هذا كان الحال في ألمانيا وإمبراطورية هابزبورغ، كما كان في الولايات المتحدة الأميركية، حتى وقت غير قليل أعقب الحرب العالمية الثانية. وكان الأمر كذلك بالتأكيد في النصف الأول من القرن العشرين في روسيا/ الاتحاد السوفياتي[22]، وعبر البحار في جنوب أفريقيا والأرجنتين. والدعم الهائل الذي يأتي من يهود جماعات أخرى تعاني من التمييز العنصري رسميًّا، كما في جنوب أفريقيا والولايات المتحدة الأميركية، هو بالتأكيد من أعراض هذا القلق. وهو لا يوجد في جميع المجتمعات المحلية اليهودية. وأني لأشير إلى أنه حتى في المجتمعات المتمتعة بالتسامح تمامًا، مثل فرنسا في الجمهورية الثالثة، وغرب النمسا تحت حكم فرانز جوزيف (Franz Joseph)، وهنغاريا إبان الدمج في الهنغرة بأعداد هائلة، ربما كانت أوقات أقصى تحفيز لمواهب اليهود هي الأوقات التي وعى فيها اليهود حدود الاندماج، لحظة وصول مارسيل بروست (Proust) إلى النضج في الجزء الأخير من القرن التاسع عشر في عقد دريفوس (Dreyfus)، وعصر شوينبرغ (Schoenberg)، ومالر (Mahler)، وفرويد (Freud)، وشنيتزلر (Schnitzler)، وكارل كراوس (Karl Kraus). هل يمكن أن يندمج يهود الشتات إلى حد فقدانهم هذا الحافز؟ لقد أقيمت حجج من وقت إلى آخر فحواها أن هذا حال الطائفة اليهودية في إنكلترا التي

---

(22) انتهى التمييز في التعليم (بنود القوانين العديدة) عمليًّا بعد ثورة 1905، لكن حتى قبل ذلك الحين كان 13.4 في المئة من طلبة جامعة كييف و14.5 في المئة من طلبة جامعة أوديسا من اليهود. لمزيد من التفصيل، انظر: G. L. Shetilina, in: *Isotoriya SSSR*, vol. 5 (1979), p. 114.

كانت مقبولة ومستقرة في القرن التاسع عشر. من المؤكد أن اليهود في المملكة المتحدة كانوا أقل من أن يبرزوا في القيادة أو في المشهد الثقافي للحركات الاشتراكية والاشتراكية الثورية، أو كانوا أقل تمردًا مما كانوا عليه في أي مكان آخر، وبالتأكيد أقل من شرق الراين وشمال جبال الألب. أنا لست مؤهلًا للوصول إلى خلاصة بطريقة أو بأخرى. ومهما كان الحال حتى أيام هتلر والهولوكوست، لم يعد الأمر كذلك الآن.

لكن ماذا عن المستقبل؟ من تناقضات العصر منذ عام 1945 أن أفدح مآسي اليهود في التاريخ كانت لها عاقبتان مختلفتان تمام الاختلاف. فمن جهة، جمع العصر أقلية كبيرة من سكان العالم من اليهود وركزها في دولة وطنية واحدة، ألا وهي إسرائيل، التي كانت هي نفسها في سالف العصر والأوان نتاجًا لتحرير اليهود بدافع دخول العالم نفسه مثل بقية البشرية. قلصت إسرائيل الشتات بشدة، ولا سيما في المناطق الإسلامية. ومن جهة أخرى، تبع ذلك العصر في معظم أنحاء العالم عصر وجد فيه اليهود قبولًا يكاد يكون بلا حدود، بفضل الاختفاء الظاهري لمناهضة السامية والتمييز اللذين شهدتهما في شبابي، وبفضل الإنجازات غير المسبوقة والتي لا تبارى لليهود في مجالات الثقافة، والشؤون الثقافية والعامة. لا توجد سابقة تاريخية لانتصار التنوير (Aufklärung) لدى الشتات في مرحلة ما بعد الهولوكوست. لكن يوجد من يتمنون الانسحاب منه ليدخلوا في العزلة القديمة للتمسك الديني بالتشدد المفرط في الاستقامة، والعزلة الجديدة لدولة مكونة من طائفة ذات انتماء عِرقي - جيني منفصل. ولو قُدّر لهؤلاء النجاح، لا أعتقد أنه سيكون في مصلحة اليهود أو العالم.

الفصل السابع
اليهود وألمانيا(*)

يمكن كتابة معظم تاريخ العالم حتى أواخر القرن الثامن عاشر من دون الإشارة إلى اليهود إلا إشارة هامشية، اللهم إلا باعتبارهم شعبًا صغيرًا مارس دور الريادة في ديانات التوحيد العالمية، وهو دَيْن يعترف به الإسلام لهم، لكنه خلق مشكلات لا حصر لها للمسيحية، أو بالأحرى لليهود الذين شاء نحس طالعهم أن يعيشوا تحت سلطة حكام مسيحيين. يمكن عمليًا كتابة التاريخ الثقافي للعالم الغربي بأكمله، وجميع تاريخ الثقافات العظيمة في الشرق من دون الإشارة إلى اليهود، اللهم إلا في بضعة هوامش عن إسهامهم المباشر في هذه الثقافات، لكن هذا لا يعني غض البصر عن إيلاء اهتمام كبير لدور اليهود بوصفهم وسطاء وسماسرة ثقافيين، ويلحظ هذا الدور في توسطهم بين الإرث المتوسطي الكلاسيكي، والإسلام، والغرب في العصور الوسطى. هذا أمر مدهش حين نفكر في البروز الزائد عن الحد لأفراد من اليهود في الحياة الثقافية التقليدية، والثقافية الحديثة، والحياة العامة في القرن العشرين، وهم هذه الجماعة الصغيرة من الناس التي شكلت أقل من واحد في المئة من سكان العالم، حتى في ذروة نموها السكاني قبل الهولوكوست.

(*) في الأصل كتبت هذه المادة كمراجعة لكتابي: Peter Pulzer, *Jews and the German State: The Political History of a Minority, 1848- 1933* (Oxford: Blackwell, 1992), and Ruth Gay, *The Jews of Germany: A Historical Portrait* (New Haven, CT; London:Yale University Press, 1992).

ونشرت بعنوان: «Homesickness,» *London Review of Books* (8 April 1993).

وحيث إن معظم مجالات الحياة العامة كانت مغلقة في وجوههم، فإن غيابهم عنها قبل الثورة الفرنسية كان متوقّعًا على الأرجح. لكن من الواضح أيضًا أن نشاط المثقفين اليهود كان يركز بصره على الداخل بشكل هائل في الشطر الأعظم من الألفيتين الماضيتين، ربما في ما عدا العصر الهيلينستي(*). إن الحكمة العتيقة التي أتت عَرَضًا عبر قرون عدة بين اليهودي فيلو (Philo) وسبينوزا (Spinoza) هي وحدها التي تبدو جادة في اهتمامها بالتفكير غير اليهودي، ولم يكن من المرجح أن تولد شخصيات مثل موسى بن ميمون بالمصادفة بين ظهراني حضارة المسلمين في إسبانيا التي تميزت بانفتاح الأفق. ولم يكن الحاخامات العظماء بكل مهارتهم البابلية الخفية، والذين ما زالت تعليقاتهم على النصوص المقدسة تشكل الموضوع الأساس في الأكاديميات التلمودية، مهتمين بآراء غير المؤمنين. ركز التعليم والجهد الثقافي اليهوديين على الأمور المقدسة، مع إمكان استثناء الطب الذي عَبَرَ اليهود المشهود لهم بالبراعة فيه حدود المجتمع المحلي. أليست الكلمة اليديشية الدالة على مكان العبادة، ألا وهي «الكنيس» [السيناغوغ باللغة الإنكليزية]، هي نفسها الكلمة الألمانية الدالة على المدرسة؟

من الواضح أن حقلًا هائل الحجم مليئًا بالمواهب كان في انتظار من ينقب عما في باطنه كما ينقب الناس عن حقل النفط، حتى أتت أعظم الحركات

(*) العصر الهيلينستي (Hellenistic Era): حقبة في التاريخ القديم كانت فيها الثقافة اليونانية تزخر بالكثير من مظاهر الحضارة في ذلك الحين. بدأت بعد وفاة الإسكندر الأكبر عام 323 ق.م، واستمرت حوالى 200 سنة في اليونان وحوالى 300 سنة في الشرق الأوسط. ويستخدم اصطلاح هيلينستية لتمييز هذه الحقبة عن الحقبة الهلينية وهي حقبة الإغريقيين القدماء التي اعتبرت أوج عبقرية وعظمة الفكر والعلوم والفلسفة الإغريقية في ظل الإمبراطورية الأثينية. وكلمة هيلينستية استحدثت في القرن التاسع عشر، ولم تكن متداولة في اليونان القديمة. تبدأ الحقبة الهيلينستية عند أغلب المؤرخين بموت الإسكندر في عام 323 ق.م.، ويبدو أنها تنتهي عندهم مع الغزو الروماني لقلب اليونان في عام 146 ق. م. أو مع الهزيمة النهائية والكلية لآخر دولة من ملوك طوائف الإسكندر بعد معركة أكتيوم عام 31 ق.م. وقد تميزت الحقبة الهيلينستية بأمواج المستوطنين الخارجين من اليونان لاستعمار المدن والممالك اليونانية في آسيا وأفريقيا، حيث ازدهرت الفنون والأدب والنحت والمسرح والعمارة والموسيقى والرياضيات والعلوم عمومًا [المترجمة].

المثيرة للإعجاب في تاريخ البشرية فنقبت عنه، وهي حركة التنوير في القرن الثامن عشر التي قدمت إنجازات كثيرة مفيدة، منها تحرير اليهود. حين نأخذ في الحسبان أنه بعد قرن بالتقريب من حكم جوزيف الثاني (Joseph II) اقتصر مرسوم التسامح(*) الصادر بين عامي 1781 و1782 عمليًا على الطوائف اليهودية الصغيرة لغرب أوروبا وغرب وسطها، وأن اليهود ما إن بدأوا في ترك علامتهم على بعض المجالات الكبرى لإنجازاتهم الثقافية التي تلت ذلك، حتى بات الإسهام الذي بدأ اليهود في تقديمه في تاريخ القرن التاسع عشر هائل الحجم إلى أبعد حد. من الذي يمكنه أن يكتب تاريخ العالم من دون الاهتمام بريكاردو وماركس، وكلاهما نتاج لأول نصف قرن من التحرير؟

لفهم أسباب ذلك، يميل معظم من يكتبون عن التاريخ اليهودي (ومعظمهم من اليهود أنفسهم) إلى التركيز على وقع العالم الخارجي على شعبهم وليس العكس. بل إن الموضوع الممتاز الذي كتبه بيتر بولزر (Peter Pulzer) بعنوان «التاريخ السياسي لأقلية» لا يفلت تمامًا من مثل هذا الانطواء على الذات. يكاد اليهوديان اللذان تركا أعظم الأثر على السياسة الألمانية، وأسسا الحركة العمالية الألمانية، ألا وهما ماركس ولاسال (Lassalle) لا يظهران (توجد بالضبط ثلاث إشارات بالرجوع إلى لاسال، إحداها تتناول والده)، ومن الواضح أن المؤلف كان قلقًا بشأن «التفاوت بين وجود أعداد كبيرة من اليهود البارزين في قيادة الحزب الاشتراكي الديمقراطي في عهد فيلهلم (Wilhelm) وفي ما يجري فيه من جدل وبين بطء نمو أتباعه من الناخبين اليهود»، مفضلًا التركيز على هذا الجدل.

(*) مرسوم التسامح (Toleranzedikte): هو مرسوم حكومي رسمي يضمن التسامح الديني للأقليات الدينية، ومن ضمنها اليهود. صدرت مراسيم تسامح عدة على طول التاريخ، وتميزت بقصر مدة سريان مفعولها بحسب ظروف الزمن الذي صدرت فيه. أصدر الإمبراطور جوزيف الثاني، إمبراطور النمسا، مرسومًا من هذا النوع في 13 تشرين الأول/ أكتوبر 1781 في سياق الإصلاحات التي قام بها، وطبق على المقاطعات الألمانية والبوهيمية في 27 تشرين الأول/ أكتوبر 1781، ثم طبق في تواريخ لاحقة من العام نفسه على هنغاريا، وغاليشيا، والمقاطعات البلجيكية، ومنطقة التيرول، وطبق على لومبارديا في 30 أيار/ مايو 1782. ضمن هذا المرسوم للأقليات الدينية التي تعيش في أرشيدوقية النمسا حرية ممارسة عقائدهم، مع استمرار الأولوية للكنيسة الكاثوليكية الموالية للحكومة، التي ظلت في يدها سلطة عقد الزواج [المترجمة].

لكن منظوره يتجنب الخوض في الوضع الانفصالي [= انظر الثبت التعريفي] التاريخي لليهود الذي يغري بذلك في معظم الأحوال، على الرغم مما يقدمه أحيانًا من تحليل مفرط في التفصيل له. إن عمله جزء مما قد يكون آخر بقايا التقليد الليبرالي لليهود الألمان، ألا وهم مجموعة المؤرخين المرتبطين بمعهد ليو بيك(*) في لندن، ففيه كل القوة الهادئة، خافتة الصوت، والأعمال المتزنة الصادرة عن هذا المعهد الجدير بالإعجاب تحت مظلة علماء مثل آرنولد باوكر (Arnold Paucker)، وفيرنر موس (Werner Mosse). يفهم بولزر (مثله مثل زملائه) ما كاد يكون عصيًّا على الفهم منذ عهد هتلر، وبالتحديد السبب الذي جعل اليهود الألمان يشعرون أنهم ألمان في أعماقهم، والسبب الذي جعل «الرايخ الرابع»(**) يشهد حقًّا على ثبات الجذور في الأمة الثقافية

(*) معهد ليو بيك (Leo Baeck Institute): معهد بحثي له مراكز في نيويورك، ولندن، والقدس يختص بدراسة تاريخ اليهود المتحدثين بالألمانية وثقافتهم. عني الباحثون في المعهد بجمع البيانات عن تاريخ اليهود الألمان منذ عصر التنوير وحتى استيلاء النازية على الحكم. يصدر فرع المعهد في لندن كتابًا سنويًّا عن نشاطه منذ إنشائه في عام 1956، يغطي التاريخ الثقافي، والاقتصادي، والسياسي والاجتماعي والديني لليهود الألمان. وإلى جانب نشاطه في النشر، يمنح المعهد منحًا دراسية ويقدم محاضرات ويعقد مؤتمرات [المترجمة].

(**) الرايخ الرابع (Fourth Reich): الرايخ كلمة ألمانية، تعني في الأصل «الدولة» بصرف النظر عن نوع الحكم فيها، ثم أصبحت تعني معنى أوسع هو الإمبراطورية. كان الرايخ الأول هو ما يعرف تاريخيًّا باسم الإمبراطورية الرومانية المقدسة (من عام 1563 إلى 1806) التي كانت تشمل جزءًا كبيرًا من الشعب الألماني. ثم تكون الرايخ الثاني في عام 1871 بعد أن وحد بسمارك ألمانيا بقيادة بروسيا، وظل هذا الرايخ الثاني قائمًا حتى عام 1918. ثم أطلق على حقبة الحكم النازي اسم «الرايخ الثالث» وهو الاسم الرسمي لنظام حكم النازية في ألمانيا الممتد بين كانون الثاني/ يناير 1933 إلى نيسان/ أبريل 1945، أما التعبير نفسه فقد اخترعه الكاتب الألماني القومي المتعصب مولرفان دربروك واستخدمه عنوانًا لكتاب له صدر بعد سقوط الرايخ الثاني مباشرة في عام 1918، وأخذ به النازيون في العشرينيات إيذانًا بعزمهم على إقامة إمبراطورية ألمانية جديدة. أما الرايخ الرابع فهو افتراض نظري بصعود دولة نازية في المستقبل تلي الرايخ الثالث. ينطبق وصف الرايخ الرابع على النازيين الجدد الداعين إلى تفوق الجنس الآري والعداء للسامية، متبنين في دعوتهم العنف، زاعمين أن صعود الرايخ الرابع في ألمانيا من شأنه أن يمهد الطريق إلى إنشاء إمبراطورية غربية، جميع سكانها من الآريين، وتضم جميع البلدان التي تسكنها شعوب تحدّرت من الأوروبيين، أي أوروبا، وروسيا، وأميركا المتحدثة بالإنكليزية، وأستراليا، ونيوزيلندا، وجنوب أفريقيا، وأقصى جنوب أميركا الجنوبية، وغيرها من بلدان أميركا اللاتينية ذات الأغلبية السكانية البيضاء [المترجمة].

[= انظر الثبت التعريفي] الألمانية، ذلك الرايخ الذي ترسخت أسسه في هامبستيد(*) ومرتفعات واشنطن، وفي هوليوود ونهاريا، مع مجلدات مهلهلة لليسينغ (Lessing)، وكانط (Kant) وغوته، وتسجيلات مخدوشة لفورتفانغلر (Furtwängler) و**أوبرا البنسات الثلاث**»(**). باختصار، ما السبب الذي جعل يهود القرن التاسع عشر المحررين يتوقون إلى «إعلان أنهم غادروا الغيتو، وأنهم دخلوا في رحاب الحضارة» التي قدمت لهم الآن عرضًا بقبولهم فيها؟

السبب أن «طائفة اليهود الألمان تمتعت بوضع القيادة، بل بوضع السيادة الثقافية بين غيرها من اليهود»، حتى لو كان السبب في ذلك مجرد أن اليهود المحررين من هذه الطائفة ضموا متحدثين بالألمانية أكثر من غيرهم، حتى لو عددنا فقط هؤلاء الذين كانوا أعضاء في ما سيصير الرايخ الألماني في عام 1871. وكما أوضح روث غاي (Ruth Gay) في كتابه **يهود ألمانيا** (*The Jews of Germany*) الذي يلقي الضوء على هذا الموضوع والذي احتوى على الكثير من الصور الإيضاحية، حتى مع إغفاله لماركس ولاسال، فقد كان اليهود سكانًا أصليين لألمانيا بشكل مذهل، حتى بعد بدء الهجرة الكبيرة من الشرق، وتخلوا عن اللغة اليديشية ليتحدثوا بالألمانية مع حصولهم على التعليم المدرسي.

لكن الأمة الثقافية الألمانية كانت أكبر من هذا بكثير. فقد لاحظ بولزر

(*) هامبستيد (Hampstead): يقع حي هامبستيد في شمالي وسط لندن موقعًا فريدًا. كان في القرن الثامن عشر المنطقة الترويحية للعاصمة بسبب موقعه المرتفع الذي يعلو على السحابة الضبابية والدخانية سيئة السمعة التي تحيط بأول منطقة صناعية في العالم. لجأ العديد من الألمان في القرن التاسع عشر إلى لندن، وكان حي هامبستيد دائمًا أول اختيار لهم. وبعد وصول النازيين إلى الحكم في ألمانيا عام 1933 تدفقت موجة من الهجرة من ألمانيا إلى حي هامبستيد في لندن، والكاتب حين يتحدث عن «رايخ رابع» في لندن يقصد هؤلاء المهاجرين [المترجمة].

(**) أوبرا البنسات الثلاث (Threepenny Opera): ملهاة مسرحية استعراضية من تأليف الكاتب المسرحي الألماني برتولت برشت في عام 1928. أعد برشت هذه المسرحية عن «أوبرا الشحاذين» للكاتب الإنكليزي جون غاي الذي عاش في القرن الثامن عشر، وقدم فيها نقدًا اشتراكيًا للرأسمالية. وفي عام 1933 أجبر نظام هتلر النازي برشت على مغادرة ألمانيا، لكن مسرحيته كانت قد ترجمت إلى 18 لغة ومثلت على مسارح أوروبا أكثر من عشرة آلاف مرة، أولها في برلين، وذاعت أغانيها بين الناس، وأعدها المخرج الألماني جورج بابيست للسينما في فيلم أنتج في عام 1931 [المترجمة].

(من دون أن يؤكد على ما لاحظه) أن الكثير من القادة من الرموز الثقافية للديمقراطية الاشتراكية الألمانية - جميعهم في ما عدا عضو ماركسي بارز - قد نقلوا مجال نشاطهم إلى ألمانيا من إمبراطورية هابزبورغ (كاوتسكي Kautsky، وهيلفردينغ Hilferding) أو من روسيا القيصرية (روزا لوكسمبورغ Luxemburg، وألكسندر بارفوس Parvus، بل حتى جوليان مارشليفسكي Marchlewski، وكارل راديك Radek)، ما يوضح أن الألمانية كانت لغة الثقافة في مساحة تمتد من المنطقة الحدودية الروسية العظمى إلى الحدود الفرنسية. الفرق الكبير بين يهود ألمانيا واليهود المحررين من بقية منطقة الثقافة الألمانية أن الأولين كانوا ألمانًا فقط، بينما كان عدد كبير من الأخيرين متعدد الثقافات، ما لم يكن متعدد اللغات. هؤلاء - ويحتمل أن يكون هؤلاء فقط - هم الذين شكلوا أوروبا الوسطى المثالية التي حلم بها التشيك والهنغاريون المنشقون في ثمانينيات القرن العشرين، مع ربطهم عدا ذلك بين الثقافات والشعوب التي لا تتواصل في الإمبراطوريات متعددة القوميات.

كما أنهم هم الذين ربما حملوا اللغة الألمانية إلى المناطق النائية في إمبراطورية هابزبورغ، بل بنوها فيها، حيث إن أكبر عدد ممن يكوّنون الطبقة الوسطى المتعلمة في هذه المناطق، كانوا ممن يستخدمون فعلًا اللغة الألمانية الأدبية الفصحى بدلًا من اللهجات التي يتحدثها المهاجرون من أهل الشرق في الشتات الألماني، مثل السوابية(*)، والسكسونية(**)، واليديشية (التي تركوها

(*) السوابية (Swabian): إحدى اللهجات الألمانية العليا التي يتكلمها الناس في سوابيا، وهي منطقة تشمل معظم جنوب غرب ولاية بادن فورتمبرغ، بما فيها عاصمتها شتوتغارت، بالإضافة إلى المنطقة الريفية المعروفة باسم سوابيا الألب، وأجزاء من أقصى غرب بافاريا. توجد أيضًا أقليات تتكلم السوابية في بلدان غير ألمانيا، مثل هنغاريا، ويوغوسلافيا السابقة، ورومانيا، والاتحاد السوفياتي السابق. السوابية من أسرة اللغات الهندو-أوروبية، وتكتب بالأبجدية الألمانية. وهي لغة صعبة لا يسهل فهمها على المتحدثين بالألمانية الفصحى [المترجمة].

(**) السكسونية (Saxon): اللهجة السكسونية العليا هي إحدى أشهر اللهجات باللغة الألمانية، تشيع في شرقي وسط ألمانيا، ويتكلمها معظم أهالي مقاطعة سكسونيا والمناطق القريبة منها، وهي تختلف عن اللهجة الساكسونية السفلى التي تشيع في شمالي ألمانيا. ويعتبرها أهل غرب ألمانيا لكنة طريفة ويتندرون بها [المترجمة].

إلى اللغة الألمانية كما أكد علماء فقه اللغة الألمانية، وكانوا يفعلون ذلك أحيانًا بشعور لا يخلو من الندم). كانت الألمانية عنوان الحرية والتقدم. وسجل روث غاي أن طلبة مدرسة النصوص اليهودية المقدسة المعروفة باسم اليشيفا(*) الآتين من بولندا، مثل جاكوب فرومر (Jakob Fromer)، قد درسوا الألمانية سرًّا في أثناء دراستهم للتفسيرات التلمودية باستخدام معجمين، أحدهما روسي - عبري والآخر ألماني - روسي. وقد أتى شيلر بالتحرر مما سمّاه بولندي آخر من الباحثين عن التحرر باسم «أغلال الخرافة والتعصب». يسهل تصوير البلدة اليهودية المعروفة باسم الشتتل الآن في صورة تكسوها العواطف بعدما لم تعد موجودة، أكثر من ذي قبل حين كان على الشبان والشابات أن يعيشوا فيها.

تاقت آمال اليهود الألمان إلى أن يصيروا ألمانًا، على الرغم من أنهم - كما لاحظ بولزر فعلًا - كانوا يريدون الاندماج «ليس في الأمة الألمانية، بل في الطبقة الوسطى الألمانية». لكن أكثر الاتهامات التي توجه إلى الاندماج الذي كان حلم الحراك الاجتماعي في القرن التاسع عشر لا تنطبق عليهم بصراحة، فهو لم يعنِ إنكار الهوية اليهودية، ولا حتى في حالة التحول عن الدين التي نادرًا ما تحدث. وكما يوضح بولزر، ظل اليهود الألمان جماعة واعية بيهوديتها حتى أبادها هتلر، على الرغم من أخذ اليهود بالعلمنة على نطاق واسع، والتزامهم المذهل بأن يكونوا ألمانًا. كما أن هذا لم يكن بسبب مناهضة السامية فقط، التي يذكرنا بولزر بأنها كانت بسيطة نسبيًّا على أي حال بمقاييس البلدان الأخرى. وقد عبّر عالم الفيزياء اللاجئ السير رودولف بييرلز (Sir Rudolf Peierls) عن هذا بقوله «كان كون المرء يهوديًّا في ألمانيا قبل مجيء هتلر إعاقة يُطاق احتمالها». ولم يتحول هرتزل (Herzl) إلى الصهيونية بفعل معاداة السامية في ألمانيا، أو معاداتها بشكل ملموس أكثر في فيينا، بل بفعل قضية دريفوس في فرنسا.

(*) اليشيفا (Yeshiva): كلمة عبرية معناها الحرفي «جلوس»، لكنها تدل على المدرسة اليهودية الدينية حيث يتعلم الطلبة مصادر الهالاخاه (الشريعة اليهودية) وخصوصًا التلمود، وكذلك طرائق الإفتاء في الديانة اليهودية. لا يجوز للنساء الالتحاق بمعظم اليشيفات المتشددة في الأخذ بالدين، لكن افتتحت مدارس دينية شبيهة باليشيفات للنساء في بعض المجتمعات المحلية المتشددة دينيًّا. لكن النساء يتعلمن في اليشيفات مع الرجال في المجتمعات المحلية التي تسودها الأفكار الإصلاحية [المترجمة].

لكني أود لو أن بولزر لم يختر لفظ «الانتماء العِرقي» لوصف ما يربط اليهود ببعضهم البعض، حيث إن الرابطة المحسوسة بينهم ليست بيولوجية، بل تاريخية. لم ينظر اليهود إلى أنفسهم بصفتهم طائفة يربطها الدم أو حتى ديانة الأسلاف، بل كما عبّرت كلمات أوتو باور (Otto Bauer) «طائفة يربطها المصير». لكن مهما سمينا هذه الرابطة، يظل اليهود المحررون طائفة لا تتصرف في سلوكها بالضبط مثل غير اليهود (كان اليهود الشرقيون طبعًا يتصرفون في سلوكهم بطريقة شديدة الاختلاف حقًا). كرّس بولزر القسم الأكبر من كتابه لإيضاح خصوصية سلوكهم السياسي. لا عجب في أنهم وقفوا بصفتهم طائفة إلى جانب اليسار الليبرالي المعتدل من الطيف السياسي الألماني، لكنهم لم يأخذوا قط جانب اليسار المتطرف؛ بل إن انهيار الليبرالية في سنوات حكم هتلر دفعهم نحو الديمقراطيين الاشتراكيين، لا الشيوعيين. ولم تكن سياساتهم تَعِد بحقبة مثالية من السلام والرخاء، على عكس يهود هابزبورغ ومناطق أوروبا الخاضعة للقيصرية. ويُقال إن من التحقوا بالحزب الشيوعي أو صوتوا له كانوا قلائل نسبيًا، ورأى الصهيونيون الألمان (وهم أيضًا أقلية صغيرة) قبل عام 1933 الصهيونية بصفتها ميلادًا شخصيًا جديدًا، لكنهم لم ينظروا إليها بصفتها برنامجًا للتهجير. وهم بعكس اليهود الشرقيين (وأنا أقتبس من أحدهم)، لم يروا أنفسهم غرباء في «أرض والتر، وولفرام، وغوته، وكانط وفيختته».

باختصار، كان اليهود الألمان مرتاحين في ألمانيا، ومن ثم صارت مأساتهم مزدوجة. لم يقتصر الأمر على تدميرهم، بل إنهم ما كانوا ليتنبأوا أيضًا بمصيرهم. يبذل بولزر قصارى جهده لتبرير فشل اليهود الألمان الليبراليين في إدراك ما يعنيه وجود هتلر، بل رفضهم لإدراك ذلك، حتى بعد عام 1933. صحيح طبعًا أن لا أحد استطاع أن يتوقع ولا حتى أن يتصور ما حدث في نهاية المطاف في مايدانيك(*)

(*) مايدانيك (Majdanek): معسكر اعتقال نازي أنشئ في ضواحي مدينة لوبلين أثناء احتلال ألمانيا لبولندا. صمم المعسكر أصلًا لسجن المحكوم عليهم بالأشغال الشاقة وليس للإبادة، لكنه استخدم في قتل الناس بأعداد كبيرة، بحسب خطة الألمان لقتل جميع اليهود في أراضي بولندا الخاضعة لحكومتهم في أيلول/ سبتمبر 1942، وظل يعمل حتى أخلاه الألمان على عجل عند دخول الجيش الأحمر إلى لوبلين في 22 تموز/ يوليو 1944. يعتبر معسكر مايدانيك مثالًا لمعسكرات الإبادة في محرقة الهولوكوست التي ظلت سليمة من دون أن يتمكن النازيون من تدميرها [المترجمة].

وتربلينكا(*)، حتى اليهود الشرقيين الذين عاشوا بين ظهراني من ذبحوا أقاربهم بالآلاف ما بين عامي 1918 و1920. لم يستطع أحد منهم تصور ذلك، بل إن القلائل هم من استطاعوا إرغام أنفسهم على تصديقه حين تسربت التقارير الأولى الموثوق بها عن الإبادة الجماعية إلى الغرب في عام 1942. كانت هذه الإبادة الجماعية حادثة غير مسبوقة في تاريخ البشرية. لكن الناقد الحالي الذي شهد أحداث 30 كانون الثاني/يناير 1933 حين كان تلميذًا في المدرسة في برلين، يمكنه أن يؤكد أنه حتى في ذلك الوقت قد عاش بعضهم مشهدًا رهيبًا إلى حد ما لنظام هتلر. وعلى الرغم من رفضهم ترك ألمانيا، فإن الكثير من اليهود قد جهزوا أنفسهم لحدوث الأسوأ، ومع ذلك فقد قللوا من قدر ما سيحدث. وعلى أي حال، هاجر حوالى ثلثي اليهود من سكان ألمانيا الموجودين في عام 1933 في السنوات الست التالية، ومن ثم نجوا بأرواحهم، على عكس إخوانهم البولنديين التعساء. مع ذلك فإنهم لم يغادروا ألمانيا النازية عن طيب خاطر. فبعضهم أرسل زوجته وأطفاله إلى حيث الأمان، مثل سليل أحد مؤسسي البنك الألماني، لكنه انتحر بعد ليلة الزجاج المكسور المعروفة باسم كريستالناخت(**) في عام 1938 بدلًا من أن يغادر ألمانيا.

(*) تربلينكا (Treblinka): معسكر إبادة أقامه النازيون قرب قرية تربلينكا شمال شرق وارسو في بولندا إبان احتلالهم لها أثناء الحرب العالمية الثانية. كان المعسكر مكونًا من قسمين: أحدهما مخصص لاعتقال المحكوم عليهم بالأشغال الشاقة، والآخر مخصص للقتل. زاول المعسكر نشاطه ما بين 23 تموز/يوليو 1942 إلى 19 تشرين الأول/أكتوبر 1943 حين توقف عقب تمرد الوحدات الخاصة المكلفة بالتخلص من جثث الضحايا، والمكونة من يهود أجبروا على ذلك تحت التهديد بقتلهم هم أنفسهم. هدم النازيون هذا المعسكر وبنوا مكانه بيتًا ريفيًا لإخفاء أثر جرائمهم [المترجمة].

(**) ليلة الزجاج المكسور (Kristallnacht): تعرف أيضًا باسم «ليلة الكريستال»، حين حدثت موجة عنف ضد اليهود في 9 و10 تشرين الثاني/نوفمبر 1938 في ألمانيا، والنمسا المحتلة، ومناطق زوداتنلاند، وتشيكوسلوفاكيا في بدايات الاحتلال النازي لها. ارتكبت في هذه الليلة مذابح في حق اليهود بأيدي قادة الحزب النازي، وأعضاء جيش الإنقاذ (المقصود به ملحق الهجوم العسكري) وشباب هتلر. اكتسبت ليلة الزجاج المكسور تسميتها من حطام زجاج نوافذ المعابد والمنازل والمحلات التجارية اليهودية التي كُسرت خلال موجة العنف وملأت شوارع ألمانيا. أعلن المسؤولون الألمان بعد انتهاء المذبحة أن ليلة الزجاج المكسور كانت رد فعل عفويًا لرجل الشارع على اغتيال السفير الألماني إرنست فوم رات في باريس، حين أطلق الشاب البولندي اليهودي هرشل غرينشتاب البالغ من العمر 17 عامًا النار على السفير في 7 تشرين الثاني/نوفمبر 1938. وكانت السلطات الألمانية قد طردت قبل ذلك =

وعلى الرغم من ذلك، كانت حتى مأساة الناجين حقيقية، وهم الذين شهدوا قوة هذه الثقافة وعظمتها وجمالها، التي جعلت اليهودي البلغاري إلياس كانيتي (Elias Canetti) يكتب في منتصف الحرب العالمية الثانية: «استظل الألمانية لغة الثقافة لديّ». هؤلاء هم فقط الذين يمكن أن يدركوا تمامًا ما تعنيه خسارتها. الذين يحملون ألقابًا مثل الهيسي(*)، والشوابي(**)، والفرانكوني(***)،

= بأيام آلاف اليهود ذوي الأصل البولندي المقيمين بألمانيا والرايخ، وأبلغت غرينشتاب أن والديه المقيمين هناك منذ عام 1911 كانا من ضمن هؤلاء المطرودين؛ ففعل فعلته انتقامًا لعائلته. أعلن وزير الدعايات غوبلز (وهو قائد المذبحة) أن اليهود تآمروا لاغتيال السفير، وأعلن أن الفوهرر قرر أن الحزب لن ينظم مظاهرات احتجاج، ولكن السلطات لن تمنعها لو قامت بشكل عفوي، فكانت كلمته بمنزلة أمر بإعلان المذابح. فبعد خطابه أعطى القادة المحليون للحزب أوامر لأعضائهم، وبدأ العنف بمناطق مختلفة من الرايخ في بداية المساء وساعات مبكرة من صباح 9 و10 تشرين الثاني/ نوفمبر. هدم جيش الإنقاذ وشباب هتلر بألمانيا والأراضي المغتصبة منازل اليهود ومحلاتهم، وقتلوا عددًا كبيرًا منهم، وكان العديد من المهاجمين يرتدون ملابس مدنية لإثبات أن المظاهرات كانت رد فعل شعبيًّا. وهكذا سجلت ليلة الكريستال اللحظة الأولى التي بدأ فيها النظام النازي بسحق اليهود على أساس عرقهم. وتوفي المئات في المعتقلات على أثر المعاملة الوحشية التي تلقوها، فيما حصل العديد من المعتقلين على تصريح بالخروج من المعتقل بشرط أن يغادروا ألمانيا خلال ثلاثة أشهر. وكان لليلة الزجاج المكسور أثر فعلي في تمهيد الطريق لهجرة اليهود من ألمانيا في الشهور التي تلتها [المترجمة].

(*) هيسي (Hessian): كلمة دالة على ساكني مقاطعة هيس الألمانية، وهي منطقة ثقافية متميزة يسكنها حوالى ستة ملايين نسمة، عاصمتها فيسبادن، ومدنها الرئيسية فرانكفورت، ودارمشتادت، وأوفنباخ، وليمبورغ [المترجمة].

(**) شوابي أو شفابي (Swabian): نسبة إلى شوابيا، وهي منطقة ذات خصوصية ثقافية، وتاريخية، ولغوية في جنوب غرب ألمانيا. كان الشوابيون منذ مئتي عام قبيلة ألمانية أصلها من منطقة مجاورة لبحر البلطيق. تتميز المنطقة بلهجة خاصة يطلق عليها اسم اللهجة الشوابية. كان الشوابيون عرضة للسخرية وتأليف الفكاهات عنهم، لجديتهم المفرطة، وعنجهيتهم، وسذاجتهم. وهم يردون على هذا بقولهم: «يمكننا فعل أي شيء، إلا الكلام بالألمانية»، في إشارة إلى فخرهم بلهجتهم المحلية المتميزة. ومن فرط فخرهم بانتمائهم إلى منطقتهم، يشيع بينهم اسم «الشوابي». نساء شوابيا شهيرات بالتدبير المنزلي والادخار، ما جعل أنجيلا ميركل تفخر بهن وتدعو إلى اتخاذهن قدوة لجميع نساء أوروبا [المترجمة].

(***) فرانكوني (Franconian): نسبة إلى فرانكونيا التي تقع في الجزء الشرقي مما كان دوقية فرانكونيا التاريخية في ألمانيا، وهي منطقة ذات لهجة مميزة. أكبر مدنها نورمبرغ، التي تعتبر مركزها الاقتصادي والثقافي، وورسبرغ. سميت المنطقة بهذا الاسم تيمنًا بالفرانكيين، وهم قبيلة جرمانية سيطرت على معظم أجزاء غرب أوروبا في القرن الثامن الميلادي، حيث سكنته صفوة هذه القبيلة ونخبتها، ومنه استمدت اسم فرانكونيا. وتضم فرانكونيا خليطًا من المذاهب، بالإضافة إلى اليهود، ويذكر أنها مسقط رأس هنري كيسنجر. يتحدث أهل فرانكونيا لهجة مختلفة تمامًا عن البافارية، ومعظمهم لا يعترفون بأنهم بافاريون [المترجمة].

تيمنًا بأسماء قرى وأسواق بلدات أسلافهم هم فقط الذين يعرفون ألم تمزّق الجذور. كانت خسارتهم لا تعوّض، لأن الطوائف اليهودية لأوروبا الوسطى لا يمكن إعادة جمع شملها أبدًا، وحتى لو أمكن، لم تعد الثقافة الألمانية التي انتموا إليها ثقافة عالمية، بل اختزلت إلى ثقافة إقليمية، بل يوجد ما يغري بالقول إنها غدت ثقافة محلية.

وما الذي خسرته ألمانيا؟ من المفارقات الساخرة أنها ربما خسرت أقل من بلدان إمبراطورية هابزبورغ القديمة، لأن يهود ألمانيا توافقوا مع ثقافة الطبقة المتوسطة الموجودة، بينما خلق يهود إمبراطورية هابزبورغ المحررين ثقافات جديدة، كانت غالبًا مختلفة اختلافًا شديدًا عن ثقافة الرايخ، مثل حالة فيينا. وعلى الصعيد الثقافي، أدى طرد اليهود أو القضاء عليهم إلى جعل ألمانيا أكثر من أي وقت مضى أكثر محلية وهامشية عما كانت عليه قبل عام 1933. لكن هذا يقلل من قدر خسارة ألمانيا؛ فالألمانية لم تعد لغة الحداثة للأوروبيين الطامحين إليها من سكان المناطق النائية المتخلفة، ولم تعد لغة نشر الأبحاث العلمية التي لا بد من أن يعرفها كل أكاديمي من طوكيو إلى كمبردج ليتمكن من قراءة هذه الأبحاث. ولا شك في أن هذا لا يرجع إلى خروج اليهود من ألمانيا أو موتهم فحسب، بل كان لاختفائهم تأثير هائل واضح على أحد المستويات. ففي ما بين عامي 1900 و1933 ذهب حوالى 40 في المئة من الحاصلين على جوائز نوبل في الفيزياء والكيمياء إلى ألمانيا، ومنذ عام 1933 صارت هذه النسبة حوالى واحد من عشرة فقط. ويسجل التاريخ بسخرية مأساوية أو فكاهة سوداء أن أحد اللاجئين الحائزين جائزة نوبل أصر على العودة لزيارة ألمانيا بعد عام 1945 بسبب «حنينه الذي لا تنطفئ نيرانه إلى لغة الوطن الألمانية ومناظره الطبيعية».

الفصل الثامن
مصائر منطقة أوروبا الوسطى(*)

من الخطر دائمًا استخدام المصطلحات الجغرافية في خطاب تاريخي. ويجب توخي منتهى الحذر، لأن الخرائط المرسومة تضفي موضوعية زائفة على المصطلحات التي غالبًا، وربما دائمًا ما تنتمي إلى السياسة، وإلى عالم البرامج، لا إلى الواقع. يعرف المؤرخون والديبلوماسيون كيف تتنكر الأيديولوجيا والسياسة في شكل حقائق في أغلب الأحوال؛ فالأنهار إذ تبدو خطوطًا واضحة في الخرائط، لا يقتصر الأمر على تحويلها إلى حدود للدول، بل إلى حدود «طبيعية» أيضًا. والحدود اللغوية تبرر حدود الدول؛ بل إن اختيار الأسماء التي تُكتب على الخرائط غالبًا ما يجعل رسامي الخرائط يواجهون الحاجة إلى اتخاذ قرارات سياسية. بماذا يسمون الأماكن أو الملامح الجغرافية التي تحمل أسماء عدة، أو الأماكن التي تغيرت أسماؤها رسميًّا؟ فإذا كانت لديهم قائمة بأسماء بديلة، فما هي الأسماء التي يشار إليها بوصفها الأسماء الرئيسة؟ وفي حال تغير الأسماء، إلى متى يظل الاسم السابق في الذاكرة؟

ما زال أطلسي المدرسي النمساوي يذكر القراء بأن العاصمة النرويجية أوسلو كان اسمها ذات يوم كريستيانيا، ويضع اسم هلسنكي بين قوسين بوصفه

(*) نُشرت مادة هذا الفصل للمرة الأولى في مجلة: *COMPARARE: Comparative European History Review* (Paris: Association internationale des musées d'histoire, 2003).

وهي مجلة تعنى بالتاريخ الأوروبي المقارن.

بديلًا لاسم هلسينغفورز، واسم سانت بطرسبورغ على أنه الاسم الرئيسي للينغراد (على سبيل التنبؤ في هذه الحالة). وفي نسخة عام 1970 من الأطلس البريطاني المعترف به حجة في الجغرافيا[1] والموضوع أمامي الآن، ما زالت لفيف توصف (بين قوسين) باسم ليمبرغ، لكن فولغوغراد فقدت اسم ستالينغراد الذي دخلت به التاريخ. وما زالت دوبروفنيك وليوليبيانا تحملان أسماءهما البديلة (راغوسا ولايباخ)، وفي حين لا تزال كلُوي في رومانيا تحمل إشارة إلى اسمها الهنغاري (كولوزفار)، لا يوجد أي أثر لاسمها الألماني (كلاوسنبرغ) ولا لأي أسماء ألمانية أخرى في هذا البلد.

لا يوجد مكان ترتبط فيه الجغرافيا بالأيديولوجية والسياسة برباط لا ينفصم كما هو الحال في وسط أوروبا، اللهم إذا كان سبب هذا أن هذه المنطقة ليست لها حدود مقبولة أو محددة، على عكس شبه جزيرة أوراسيا الغربية المعروفة باسم قارة أوروبا، وذلك على الرغم من وجود أماكن لا يمكن إدراجها بأي شكل تحت اسم «وسط أوروبا»، مهما كان اتساعها، كأوسلو على سبيل المثال، ولشبونة، وموسكو، وباليرمو. وحيث إن بعض المصطلحات مثل «وسط أوروبا» أو «أوروبا الوسطى» مقنعة وتستخدم باستمرار، فإن هذا يؤدي إلى الكثير من الغموض. لا يوجد حقًا اتفاق على استخدام هذا الاسم في رسم الخرائط أو في الخطاب، سواء أكانا حديثين أم تاريخيين. ففي الدليل الأزرق (*Guide Bleu*) الفرنسي الصادر بين الحربين، ضمت «أوروبا الوسطى» بافاريا، والنمسا، وتشيكوسلوفاكيا، وهنغاريا، ويوغوسلافيا. ويرجح أن الخرائط الألمانية القديمة كانت تضم معظم أجزاء الدنمارك في الشمال، ووادي نهر البو في الجنوب، ومن مكان قرب وارسو شرقًا إلى سواحل الفلاندرز وهولندا، بل إني رأيت خرائط تمد هذه المنطقة إلى غرب ليون، ودلتا نهر الدانوب.

في الخرائط الألمانية يغطي وسط أوروبا ألمانيا عادة، أو بالأحرى منطقة الإمبراطورية الرومانية المقدسة القديمة، وذلك ليس بمستغرب، لأن المفهوم السياسي الأولي لأوروبا الوسطى يرتبط بتاريخ الوحدة القومية الألمانية

---

(1) John C. Bartholomew, *The Edinburgh World Atlas*, 7th ed. (Edinburgh: J. Bartholomew, 1970).

والتوسع الإمبريالي في القرن التاسع عشر والقرن العشرين. يرجع المعنى الأول والأساسي لأوروبا الوسطى إلى عهد فريدريش ليست (Friedrich List). كانت أوروبا الوسطى في عهد ليست منطقة اقتصادية ألمانية كبيرة تشمل بلجيكا، وهولندا، والدنمارك، وسويسرا، وتمتد حتى تصل إلى عمق بلاد البلقان. وحين بدت هيمنة هابزبورغ ممكنة لوهلة بعد عام 1848، سرعان ما أخذت بها فيينا. أما بسمارك (Bismarck) الذي ما كان لديه أدنى اهتمام بألمانيا العظمى فما كان مهتمًا بأوروبا الوسطى أيضًا. لكن المصطلح شاع مرة أخرى في عهد الإمبراطورية، خصوصًا أثناء الحرب العالمية الأولى، حين صدر كتاب بذلك العنوان من تأليف فريدريش ناومان (Friedrich Naumann) أشار فيه إلى اقتصاد لما بعد الحرب، ينتهي بوحدة سياسية بين الدولة الألمانية والنمسا - هنغاريا. لم يكن في ذهنه الأراضي الواقعة بين فيستيولا وجبال فوسغز وحسب، بل كان يفكر أيضًا في هيمنة اقتصادية وسياسية تمتد من بلاد البلقان لتصل إلى الشرق الأوسط. كانت أوروبا الوسطى التي يفكر فيها تقع على الطريق ما بين برلين وبغداد. وعلى الرغم من أن ناومان كان ليبراليًا ومؤيدًا في نهاية المطاف لجمهورية فايمر، فقد أنجز هتلر إبان حكمه ما يشبه مفهومه بشكل موجز، على الرغم من أن الطموحات الألمانية كانت قد تضخمت في هذا الوقت بحيث باتت تتصور هيمنة ألمانية على قارة أوروبا بأسرها.

لكن توجد نسخة ثانية من أوروبا الوسطى أحدث تاريخيًا، وهي أكثر محدودية غربًا على الصعيد الجغرافي، وإن كانت أكثر انفتاحًا في الجنوب والشرق. هذه «أوروبا الوسطى الشرقية»، التي عُرفت باسم «المنطقة الشرقية من قارة أوروبا، الممتدة من منطقة تبدأ تقريبًا من نهر الإلب إلى السهول الروسية، ومن بحر البلطيق إلى البحر الأسود والأدرياتيكي»[2]. هذا معقول من وجهة نظر التاريخين الاقتصادي والاجتماعي كليهما. تتطابق هذه المنطقة تاريخيًا إلى حدٍّ ما مع جزء من أوروبا مختلف اجتماعيًا واقتصاديًا عن المنطقة الغربية التي احتفظت بالنظام الزراعي المعتمد على الأقنان أو نظام اتكال المزارعين على

(2) Ivan T. Berend and György Ránki, *Economic Development in East Central Europe in the 19th and 20th Centuries* (New York: Columbia University Press, 1974).

غيرهم حتى القرن التاسع عشر. وفي الواقع، تتطابق أوروبا الوسطى بشكلها هذا مع إمبراطورية هابزبورغ القديمة، التي كانت عاصمتها وقلب أراضيها تقع في منطقة لا يمكن وصفها على خريطة القارة الأوروبية إلا بأنها وسطى.

ويوجد على الصعيد السياسي مفهوم عن «أوروبا الوسطى» هذه يعبّر عن الحنين إلى إمبراطورية هابزبورغ. قُسّمت أرض هذه المنطقة المكونة من تجمع شاسع المساحة لمناطق وقوميات، تمتد من بحيرة كونستانس غربًا إلى حدود مولدوفيا شرقا، بين سبع دول قديمة أو جديدة، وتحتلها حاليًّا اثنتا عشرة دولة مختلفة[3]. وقد جعل التاريخ الذي يبدأ من عام 1918 من عاشوا ذات مرة في ما يسميه قوميوه «سجن الأمم» (بالألمانية *Völkerkerker*) يفكرون بطريقة أقل قسوة في ممالك الإمبراطور فرانز جوزيف (من 1848 إلى 1916). يحتمل حقًّا أن تكون هذه هي الإمبراطورية الوحيدة التي يتذكرها الناس في جميع أراضيها السابقة بحنين كان خليقًا بأن يثير دهشة معاصريها. كانت هذه الإمبراطورية الدولة الأوروبية التي حفز موتها الذي كان متوقعًا كتابة أدب عظيم (يرد إلى ذهني كارل كراوس (Karl Kraus)، وروبرت موزيل (Robert Musil) وياروسلاف هاسيك (Jaroslav Hašek) وميروسلاف كرليزا (Miroslav Krleža))، لكن حفاري قبرها من الأدباء لم يحزنوا عليها بعد أن رقدت لتستريح، وهو أمر يكاد يكون استثنائيًّا بشكل لا يضاهى. الاستثناء، كما سنرى، يثبت القاعدة، لأن حتى الرواية العظيمة مارش راديتزكي (*Radetzkymarsch*) لمؤلفها جوزيف روث (Joseph Roth) نظرت خلفها إلى المملكة من أقصى حدودها الشرقية نظرة مفعمة بنوع معين من السخرية الشديدة.

إن الحنين إلى ما سماه روبرت موزيل الكاكانية [= انظر الثبت التعريفي] (نسبة إلى ك. ك.، وهي الحروف الأولى من الكلمات المكونة لعبارة «إمبراطوري وملكي» بالألمانية [*Kaiserlich und Königlich*])[4] لا يعني أنه يمكن

---

(3) النمسا، وهنغاريا، وجمهورية التشيك، وسلوفاكيا، وبولندا، وأوكرانيا، ورومانيا، وإيطاليا، وسلوفينيا، وكرواتيا، والبوسنة، وصربيا.

(4) حيث إن فرانز جوزيف حكم بوصفه إمبراطورًا في الجزء النمساوي من مملكته، لكنه حكم بوصفه ملكًا في الجزء الهنغاري منها.

إحياؤها مطلقًا. لكن وجودها كان مركزيًا بالنسبة إلى نظام القوة في أوروبا في القرن التاسع عشر إلى حد حدوث محاولات دؤوبة للعثور على كيان وسط أوروبي يعادلها بين ألمانيا وروسيا.

ربما كان أول مفهوم فرنسي بعد صلح فرساي هو «الحلف الصغير» الذي يضم تشيكوسلوفاكيا ويوغوسلافيا ورومانيا، وكلها تتكون بالكامل أو إلى حد بعيد من أجزاء سبق أن شكلت جزءًا من إمبراطورية هابزبورغ. وفشل هذا الحلف. كان هدف الحلف الصغير وأعضائه كلٌّ على حدة، خلق كتلة مستقلة مكونة من البلدان الواقعة حول حوض نهر الدانوب، وفشلوا. إن سطوة ألمانيا الهتلرية قد جعلت من هذه المشروعات مجرد أفكار نظرية، لكن الحكومة البريطانية تصورت في خططها التي تلت الحرب نوعًا من الاتحاد الفدرالي بين البلدان الواقعة حول حوض نهر الدانوب. لم تحقق الخطة أي تقدم. وبعد الحرب مباشرة، تداولت تشيكوسلوفاكيا أفكارًا عن إعادة إحياء الحلف الصغير مرة أخرى، لتعارضها خطط مبهمة أخرى من هنغاريا لإقامة اتحاد فدرالي بين البلدان الواقعة حول حوض نهر الدانوب. وأزاحت سطوة موسكو المخططين كليهما، كما قضت على خطط أخطر بكثير لإقامة اتحاد فدرالي بين دول البلقان، كانت لحقبة طويلة سياسة من السياسات الشيوعية دعمها تيتو (Tito) وديميتروف (Dimitrov) بجدية. وفي سنوات غروب الإمبراطورية السوفياتية، عادت فكرة أوروبا الوسطى (أو بالأحرى مثال لهوية وسط أوروبا) إلى الظهور بين كُتّاب المنطقة: كونديرا (Kundera)، وهافيل (Havel)، وكونراد (Konrád)، وكيش (Kiš)، وفايدا (Vajda)، وميلوش (Milosz) وغيرهم. ووصفها تيموثي غارتون آش (Timothy Garton Ash) وصفًا صحيحًا بأنها على الصعيد التاريخي تنظر إلى الخلف نحو النمسا - هنغاريا وإلى الأمام «في ما وراء يالطا». حقًا، لقد أقيم في أعقاب الثورات التي حدثت في عام 1989 مزاد على نطاق ضيق لإعادة خلق كتلة مركزية في ما يسمى مجموعة فيسيهراد(*) المنتمية إلى بولندا، وهنغاريا،

(*) مجموعة فيسيهراد (Vyšehrad Group): هي تحالف بين أربع من دول وسط أوروبا (جمهورية التشيك، وهنغاريا، وبولندا، وسلوفاكيا) للتعاون الاقتصادي والعسكري في ما بينها، والتعاون في مجال الطاقة وتيسير اندماجها في أوروبا. ينطق اسم المجموعة فيسيهراد بالسلوفاكية والبولندية، لكنه =

وتشيكوسلوفاكيا، لكنها كانت في الأساس محاولة لفصل الأكثر «تقدمًا» عن الأكثر «تخلفًا» من الدول الاشتراكية السابقة لإقناع الاتحاد الأوروبي بالإسراع في دمجها. والحق أن نهاية الحقبة السوفياتية في هذه المنطقة لم ينتج منها الإسراع بالعودة إلى أوروبا وسطى عظمى، بل نتج منها المزيد من تحلل ما كان ذات يوم إمبراطورية هابزبورغ، عن طريق تفتيت تشيكوسلوفاكيا ويوغوسلافيا. باختصار، انتهى حلم سد الفجوة الناتجة من اختفاء الاتحاد السوفياتي. وعلى أي حال، لم نعد نعيش في عصر تاريخ أوروبي كان فيه طلب كبير على إنشاء كتلة في وسط أوروبا لتكون بمنزلة ساتر حصين يفصل بين قوتي ألمانيا وروسيا.

لكن توجد تنويعة ثالثة على مفهوم وسط أوروبا أو أوروبا الوسطى أخطر من الحنين إلى العودة إلى إمبراطورية هابزبورغ، أو أي كتلة غيرها في وسط أوروبا تفصل بين روسيا وألمانيا. إنه مفهوم من النوع الذي يميز بين «نحن» الأعلى مرتبة و«هم» الأدنى مرتبة بل البرابرة الذين يقعون إلى الشرق وإلى الجنوب. هذا الإحساس بالعظمة لا يقتصر مطلقًا على من يعيشون في وسط أوروبا. حقًّا، كان ما يصف نفسه بأنه «الغرب» يستغل هذا الإحساس أساسًا في الحربين العالميتين كلتيهما وأثناء الحرب الباردة لتمييز نفسه عن «الشرق»، واستخدمه بعد عام 1945 لتمييز نفسه عن البلدان الواقعة تحت الحكم

= ينطق فيسيغراد بالتشيكية والهنغارية. عرفت المجموعة في بداية تكوينها في عام 1991 (حين كانت تشيكوسلوفاكيا دولة واحدة) باسم مثلث فيسيغراد، وبعد انقسام تشيكوسلوفاكيا إلى جمهورية التشيك وسلوفاكيا انتهى استخدام الاسم القديم رسميًّا، وإن كان لا يزال في ذاكرة البعض. تأسست المجموعة في اجتماع قمة بين رؤساء الدول الثلاث في 15 شباط/ فبراير 1991 في قلعة بلدة فيسيغراد الهنغارية (ولا ينبغي الخلط بينها وبين قلعة فيسيهراد في العاصمة التشيكية براغ، ولا بين بلدة فيسيغراد في البوسنة والهرسك). ولو حسبنا هذه المجموعة بلدًا قوميًّا واحدًا لكان البلد صاحب سابع أضخم اقتصاد في أوروبا والرابع عشر على مستوى العالم، ولبلغ عدد سكانه (سكان البلدان الأربعة مجتمعة) 64,301,710 نسمات ولصار في المرتبة الثانية والعشرين في العالم والمرتبة الرابعة في أوروبا من حيث عدد السكان. المنظمة الوحيدة التي نجمت عن التعاون بين هذه البلدان هي صندوق فيسيغراد الدولي، الذي أنشئ في عام 1999 ومقره براتسلافا. تزمع المجموعة إنشاء حلف عسكري بحلول عام 2016، على أن تبدأ تدريباتها من عام 2013 تحت مظلة قوات حلف الناتو. وكانت المجموعة قد ضمت مجموعة خبراء في الطاقة في عام 2002، تلتقي مرة سنويًّا في إحدى عواصم بلدان المجموعة التي تتغير سنويًا [المترجمة].

الاشتراكي خصوصًا. لكن هذا الإحساس بالعظمة كان ذا علاقة بوسط أوروبا عمومًا وبإمبراطورية هابزبورغ خصوصًا، حيث إن الحدود بين ما كان يوصف بطرائق مختلفة بأنه «متقدم» و«متأخر»، و«حديث» و«تقليدي»، و«متمدّن» و«بربري» كانت تمر عبرها. وسأقتبس من رجل الدولة المرموق لديها، الأمير مترنيخ، إذ قال: «تبدأ آسيا من اللاندستراس» (الطريق السريع الذي يبدأ من فيينا ويتجه شرقًا). وكلمة «آسيا» (التي كانت تعتبر دلالة ضمنية على التدني) تعاود الظهور في خطاب جزء من وسط أوروبا عند الحديث عن الآخرين، كما في كتابات الكاتب ك. إ. فرانزوس الذي عاش في القرن التاسع عشر بين عامي 1848 و1904. ولد فرانزوس في بوكوفينا، هذا الركن الغريب الذي يوجد فيه أوكرانيون، وبولنديون، ورومانيون، وألمان، ويهود يعيشون معًا. كتب فرانزوس «اسكتشات من آسيا الصغرى» («صحراء ثقافية تنتمي إلى آسيا الصغرى»)[5]. غريغور فون ريزوري كاتب آخر ولد في بوكوفينا، وأعطاها لذعة أفريقية غريبة حين وصفها بأنها «مغربينيا»[6]. هذه منطقة وجد فيها جميع الناس على أحد حدود «آسيا». كانت تفصل الألمان الكارينثيين عن السلوفينيين، وتفصل السلوفينيين عن الكروات، والكروات عن الصرب، والصرب عن الألبانيين، والهنغاريين عن الرومانيين. والحدود تمتد حقًّا في كل بلدة بين المتعلمين وغير المتعلمين، التقليديين والحديثين، وأحيانًا (لكن ليس دائمًا) تتطابق مع الحدود الإثنية أو اللغوية أو الاثنين معًا. وحين رأى أهل أوروبا الوسطى أنفسهم عملاء للحضارة ضد الهمجية، اقترب المصطلح اقترابًا خطرًا من عنصرية السمو العنصري والاستبعاد على أساس إثني.

وبناء على ذلك فإن المصطلح السياسي «أوروبا الوسطى» غير مقبول. ماذا عنه بوصفه مصطلحًا ثقافيًّا؟ هل توجد حضارة ذات فنون وعلوم رفيعة لها حدود إقليمية ملموسة؟

---

(5) Karl Emil Franzos, *Aus Halb-Asien: Culturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrussland und Rumänien* (Leipzig: Duncker and Humblot, 1876), vol. 1.

(6) Gregor von Rezzori: *Maghrebinische Geschichten* (Hamburgh: Rowohlt, 1953), and *Ein Hermelin in Tschernopol: Ein maghrebinischer Roman* (Hamburg: Rowohlt, 1958).

وجدت هذه الثقافة «الوسط أوروبية» ذات مرة؛ إنها ثقافة المحرَّرين وهم في الكثير من أنحاء أوروبا الوسطى يهود الطبقة الوسطى في منطقة أوروبا الواسعة التي عاشت ذات يوم تحت هيمنة التعليم الألماني المعروف باسم البيلدانغ (*Bildung*). لم تعد هذه الثقافة موجودة، على الرغم من أنها نجت من هتلر في مستعمرات المهاجرين العتيقة في لندن، ونيويورك، ولوس أنجلس. لقد كانت أوروبية وسطى لثلاثة أسباب. أولاً، لأن اللغة الألمانية لم تكن لغة الثقافة الدولية الأولى إلا في الحزام الذي يمر بوسط أوروبا، على الرغم من أنها لم تكن الوحيدة في الأيام التي كان فيها جميع الأوروبيين المتعلمين يعرفون اللغة الفرنسية. امتدت منطقة الهيمنة اللغوية - الثقافية الألمانية من الراين إلى الحدود الشرقية لإمبراطورية هابزبورغ، ومن اسكندينافيا حتى أعماق بلاد البلقان. وكانت فيينا العاصمة الثقافية لمعظم شبه الجزيرة تلك. كان إلياس كانيتي (Elias Canetti) من أهل مدينة روسة التي تقع على نهر الدانوب السفلي وسيظل أحد أهل فيينا المثقفين، تكلم بالألمانية وكتب بها حتى نهاية حياته التي قضاها في التجوال. لم تكن الألمانية في هذه المنطقة اللغة الدولية الأولى وحسب، بل كانت اللغة التي حصل من خلالها الذين أتوا من مناطق وشعوب أكثر تخلفًا على سبيل يوصلهم إلى الحداثة. عبَّر ك. إ. فرانزوس عن هذا المثال للثقافة الألمانية بوصفها وسيطًا عامًّا للتحرر في قصته القصيرة «شيلر في بارنو»، التي تتبع مصائر ديوان شعر لشيلر أثناء تنقله بين أيدي مختلف سكان قرية غاليشيّة نائية، وهم راهب بولندي، وشخص يهودي، وفلاح روثيني (أوكراني)، يمثل الديوان لهم جميعًا وسيلة للخروج من الماضي والدخول إلى المستقبل.

من ثم، كانت هذه الثقافة الأوروبية الوسطى خارج البلدان الواقعة في القلب التي كان سكانها لا يتكلمون إلا الألمانية (أو مزيجًا من الألمانية الأدبية مع لهجة محكية)، تنتمي عادة إلى مجموعة تكلم أفرادها أيضًا بلغات أخرى، ومن ثم استطاعت بناء جسر بين الناس. في وسع المرء أن يقول إن مواطن وسط أوروبا الحقيقي وقف على مفترق الطرق بين اللغة والثقافة، مثل إيتوري شميتز (Ettore Schmitz) ابن مدينة تريستا الساحلية الإيطالية، الذي يعرف على نحو أفضل باسمه المستعار إيتالو سفيفو («الألماني الإيطالي»). وليست

مصادفة أن أبرز المخلدين بنصب تذكاري في أوروبا الوسطى ومنطقة الدانوب التي هي محورها، هو واحد آخر من أبناء تريستا، ألا وهو كلاوديو ماغريس (Claudio Magris)، وهو من أهل هذا الجزء البارز في منطقة الأدرياتيك، حيث تلتقي الثقافات الإيطالية، والألمانية، والهنغارية ومختلف الثقافات السلافية، لتمتزج بلهجات الفلاحين أهالي القرى والموسيقى متعددة الثقافات لميناء بحري عظيم.

ثانيًا، لم يحدث إلا في منطقة واحدة فقط في أوروبا، ولم يحدث عمليًّا إلا في مملكة هابزبورغ أن تكوَّن جمهور المتعلمين أساسًا من اليهود، الذين ظلوا يشكلون حتى الحرب العالمية الثانية 10 في المئة من سكان فيينا، ونسبة أعلى من سكان بودابست. استُبعد اليهود على نطاق واسع قبل عام 1848 من المدن الكبرى لإمبراطورية هابزبورغ، ثم دخلوا هذه المدن بأغلبية ساحقة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر من المدن الصغيرة لمورافيا، وسلوفاكيا، وهنغاريا، كما دخلوها في نهاية المطاف من المناطق النائية مما صار يُعرف الآن بأوكرانيا. وطالما رأى هؤلاء اليهود أنفسهم مثقفين ألمانًا ينتمون إلى «أوروبا الوسطى»، كانوا يحاولون أن ينأوا بأنفسهم عن اليهود الشرقيين التقليديين المتحدثين باللغة اليديشية الذين يمموا شطر الغرب في القرن العشرين، إلى أن انتهت حياة المجموعتين في أفران الغاز نفسها في ألمانيا الهتلرية. حقًّا لقد أصر معظم اليهود الآتين من جميع القرى اليهودية (الشتتلات) في غاليشيا، ومدينة برودي (حيث يبلغ عدد السكان عشرين ألفًا، نسبة اليهود بينهم 76.3 في المئة)، في عام 1880 على أن أطفالهم يجب أن يتلقوا تعليمهم الابتدائي بالكامل في مدارس تدرّس باللغة الألمانية، ورفعوا قضية خاصة أمام محكمة العدل الإمبراطورية في فيينا ليحتجوا ضد رفض السلطات للسماح لهم بهذا[7].

(يبدو أن الفرق المفاهيمي بين اليهود الشرقيين، أي اليهود الذين يعيشون في مملكة بولندا السابقة، التي قُسمت بين روسيا وبروسيا والنمسا في القرن

---

(7) Gerald Stourzh, «Galten die Juden als Nationalität Altösterreichs?,» *Studia Judaica Austriaca*, vol. 10 (1984), pp.74-79.

الثامن عشر، واليهود الغربيين، خصوصًا يهود الحدود الموروثة (Erblande) لمملكة هابزبورغ قد ظهر في بوكوفينا، حيث حدث الصدام بين النخبة اليهودية المحررة والمندمجة في المجتمع والأغلبية المتحدثة باللغة اليديشية، وصار هذا الفرق حادًّا بوجه خاص في نهايات القرن التاسع عشر، بعد إنشاء جامعة تشيزرنوفيتش (التي تدرّس باللغة الألمانية) في عام 1875).

أخيرًا، يجب أن يطلق على أصحاب هذه الثقافة اسم «سكان أوروبا الوسطى» لأن القرن العشرين جعلهم مشردين. يمكن تعريفهم بالكامل من حيث الجغرافيا، حيث إن دولهم ونظم حكمهم جاءت وذهبت. ففي القرن العشرين، صار سكان مدينة ربطها ترام كهربائي ذات يوم بفيينا التي تبعد عنهم بضع كيلومترات، ويبرسبورغ التي كانت تعرف باسم بوزسوني وبراتسلافا (فجميع مدن وسط أوروبا لها أسماء عدة)، من مواطني الجزء الهنغاري للنمسا - هنغاريا، وتشيكوسلوفاكيا، وسلوفاكيا الملحقة بألمانيا، وتشيكوسلوفاكيا الشيوعية، ولحقبة وجيزة تشيكوسلوفاكيا بعد الشيوعية، ومرة أخرى دولة سلوفاكيا. لو كانوا يهودًا فقدوا الحماسة لدولتهم، دولة الدم والتراب في فلسطين، أرض الآباء الوحيدة التي يمكن الالتفات إلى الخلف للنظر إليها، لكانوا مثلما نظر جوزيف روث (ابن برودي) إلى الخلف إلى مملكة فرانز جوزيف القديمة، التي عاملت جميع أممها بالتشكك المهذب نفسه. وهذا أمر يعرف الجميع أنه أصبح من الماضي.

لكن هذا ما فعلته الثقافة نفسها. فما زالت تذكاراتها المادية، وأبرزها المسارح ودور الأوبرا الكبرى متمركزة في مدن وسط أوروبا، وهذه المسارح ودور الأوبرا هي كاتدرائيات العصر، التي تخدم البرجوازيين روحيًّا، لكنها ما عادت تخدمهم دينيًّا بالضرورة. والمباني التي تسيطر على الطريق الدائري الذي شيد حول مركز المدينة القديمة حين جرى تحديث فيينا بعد عام 1860، ما عادت تخدم الغاية التي شيدت من أجلها بعد هزيمة ثورة 1848، أي «قصور، وحاميات، وكنائس، بل صارت مراكز للحكومة الدستورية والثقافة الرفيعة»[8]،

(8) Carl E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture* (London: Vintage, 1980), p. 31.

ومن بين هذه الأخيرة الجامعات، ومسرح بورغثياتر، والمتحفان الضخمان اللذان يمثلان الفن والعلوم الطبيعية، ودار الأوبرا. لكن هذه الثقافة العليا لأوروبا الوسطى ملك لنخبة متعلمة ضئيلة العدد نسبيًّا، وغالبًا ما تملكها هذه النخبة بشكل مطلق، على الرغم من أن المؤسسات التعليمية هدفت إلى توصيلها لجماهير السكان. وما نثمنه فيها اليوم كان على أي حال ذا أهمية قليلة لمعظم سكان مملكة هابزبورغ البالغ عددهم خمسين مليون نسمة ونيفًا. فكم منهم حصل على مقعد في دور الأوبرا مجتمعة في المملكة؟ وفي عام 1913 وفرت مدينة فيينا نفسها لسكانها الذين يبلغ عددهم مليوني نسمة قاعة لعزف الموسيقى تسع تقريبًا ستة آلاف مقعد للاستماع فيها إلى السيمفونيات الفيينية العظيمة وموسيقى الحجرة.

لكن حتى في هذه الحدود، كانت ثقافة أوروبا الوسطى تتقوض وتتفكك بنهوض القومية، لأنها كانت مرتبطة أساسًا بلغة واحدة، حتى في القرن التاسع عشر. وعلى الرغم من عمل المترجمين الموهوبين، ظل الأدب المكتوب باللغات القومية معروفًا على نطاق ضيق خارج البلدان التي نشأ فيها مؤلفوه. فكم من قراء وسط أوروبا الذين يعيشون خارج بلاد التشيك يعرفون أو يهتمون بمعرفة نيرودا (Neruda) وفرشليكي (Vrchlický)؟ وكم منهم ممن يعيشون خارج هنغاريا يعرفون فوروسمارتي (Vörösmarty) وجوكاي (Jókai)؟ إن الاختلافات موجودة حقًّا داخل وسط أوروبا، وتتضح حتى في المجالات العابرة للقوميات نسبيًّا مثل الموسيقى والسياسة. لم يكن الاشتراكيون الهنغاريون ماركسيين - نمساويين، حتى ولو كان السبب الوحيد لهذا أنهم لم يقبلوا الخضوع لقيادة ثقافية من فيينا. فبارتوك (Bartók) وياناتشيك (Janáček) ليسا أبناء عمومة لبروكنر (Bruckner) ومالر (Mahler). كان الاستياء في محافظات الألب بالنمسا نحو أهل فيينا واليهود ملموسًا، كما كان التوتر بين النمسا الكاثوليكية وثقافة هابزبورغ في نهايات القرن التاسع عشر (التي تحظى الآن بإعجاب متناهٍ) ملموسًا أيضًا. لم تكن هذه الثقافات ثقافتهم. ومن المفارقات أن عنصرًا مشتركًا في وسط أوروبا عاش بشكل أفضل في مجال التسلية الخفيفة التي تهتم بها الطبقة الوسطى، ألا وهو الرقصات ذات الأصول السلافية أو الهنغارية التي

تشترك فيها المنطقة بأسرها، والقاعدة الموسيقية المكونة من عازفي الكمان من الغجر، وأوبريتات شتراوس، وليهار (Lehar) وكالمان (Kalman) ذات الاتجاه نحو هنغاريا والبلقان. وهذا العنصر المشترك شديد الوضوح بالتأكيد في المفردات اللغوية متعددة الثقافات (هنغارية، وتشيكية، وإيطالية، ويديشية) التي تُستخدم في لهجة أهل فيينا، وفي شيء مثل فن الطهي في عموم أوروبا الوسطى، حيث تختلط الأطباق والمشروبات المعروفة لدى أهل فيينا، وأهل ألمانيا - النمسا، والتشيك، والبولنديين، والمجريين والسلافيين الجنوبيين بعضها ببعض.

ومنذ الحرب العالمية الثانية، بل والأكثر من ذلك منذ نهاية النظم الأوروبية الاشتراكية، سُحقت الثقافات القديمة لوسط أوروبا تحت وطأة ثلاثة من التطورات الكبرى: طرد جماعات كبيرة من الناس أو ذبحها لأسباب عِرقية، والربط بين انتصارات الثقافة الجماهيرية المصطبغة بالصبغة التجارية، واللغة الإنكليزية بوصفها لغة لا يرقى إليها الشك للتواصل العالمي. إن انتصار نسخة أميركية شمالية من الثقافة الجماهيرية المصطبغة بالصبغة التجارية ليس أمرًا خاصًا بوسط أوروبا، ولا نحتاج إلى قول الكثير عنه هنا. أما التطوران الآخران فهما غاية في الأهمية لوسط أوروبا. إن الهجرة الجماعية أو قتل الأقليات القومية والثقافية، وأبرزها اليهود والألمان، قد أبدلت بالبلدان متعددة القوميات مثل بولندا، وتشيكوسلوفاكيا، ويوغوسلافيا، ورومانيا بلدانًا ذات قومية واحدة، وبسطت التكوينات الثقافية المركبة لمدنها. إن العائلات القديمة في مدينة براتيسلافا (بريسبورغ، وبوزسوني) الذين يتذكرونها ملتقى للشعوب والثقافات، والذين ما زالوا يميزون أنفسهم لكونهم قادمين من المناطق الريفية النائية لسلوفاكيا، يقررون الآن السمة المميزة لعاصمة بلدهم. ويصدق هذا بالقدر نفسه على مدن مثل تشيزرنوفيتش (تشيرنوفتسي) وليمبرغ (لوو، لفيف) كما يمكن أن يؤكد أي أحد يزورهم اليوم. لقد فقدت أوروبا الوسطى إحدى سماتها المميزة الجوهرية.

يتساوى مع ذلك، بل قد يفوقه أهمية، نهاية الهيمنة اللغوية الألمانية. فلم تعد الألمانية اللغة المشتركة التي يتحدث بها المتعلمون من البلطيق وحتى

ألبانيا. ولا يقتصر الأمر على أرجحية أن يستخدم شاب أو شابة من التشيك اللغة الإنكليزية للتواصل مع شاب أو شابة من الهنغاريين أو السلوفينيين، بل يتعداه إلى أن أيًّا منهما لم يعد في إمكانه أن يتوقع من الآخر أن يعرف الألمانية. يعني هذا أن لا أحد خارج نطاق أي ألماني قح متحدث بالألمانية يحتمل أن يستخدم غوته وليسينغ وهولدرلين (Hölderlin) وهاينه بوصفهم أساس ثقافة المتعلمين، فضلًا عن استخدامهم سبيلًا للانتقال من التخلف إلى الحداثة.

لم تعد الثقافة الألمانية تضبط إيقاع وسط أوروبا منذ فايمر. إنها مجرد لغة قومية من بين لغات قومية أخرى. ربما يستحيل نسيان الثقافة القديمة لأوروبا الوسطى؛ فالمترجمون يترجمون عنها والكتّاب يكتبون عنها أكثر من أي وقت مضى. لكنها لم تعد حية، مثلها مثل مخزون السيمفونيات الكلاسيكية وفرق موسيقى الحجرة، المعتمد إلى حد بعيد على مؤلفين عاشوا وعملوا في منطقة اتساعها بضع مئات من الكيلومترات المربعة، تقع فيينا في مركزها.

ينتمي «وسط أوروبا» على الصعيدين السياسي والثقافي إلى ماضٍ لا يُرجح أن يعود، ولم يبق منه إلا شيء واحد، هو الحد الذي يفصل الاقتصادات الثرية والناجحة للأجزاء الغربية من أوروبا عن المناطق الشرقية للقارة، والذي كان يمر ذات مرة عبر وسط إمبراطورية هابزبورغ. هذا الحد لا يزال موجودًا، لكنه الآن يمر عبر وسط ما سيكون الاتحاد الأوروبي الموسع.

الفصل التاسع(*)

الثقافة والنوع الاجتماعي(**) في المجتمع الأوروبي البرجوازي بين عامي 1870 و1914

بدأ نشر كتيّبات فيها خلاصة موجزة عن الناس في الحياة العامة، أو في ما عداها في المجال العام في بريطانيا في منتصف القرن التاسع عشر. أفضل أقدم هذه الكتب هو كتاب رجال العصر (*Men of the Time*)، وهو السلف الذي أتت منه كتب من هو بين الناس (*Who's Who*) الموجودة حاليًّا، وهي بدورها سلف

(*) نُشرت مادة هذا الفصل للمرة الأولى في كتاب: David Olson and Michael Cole, eds., *Technology, Literacy and the Evolution of Society: Implications of the Work of Jack Goody* (Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2006).

(**) «Gender» من المصطلحات الإشكالية في اللغة العربية التي لم يتفق العرب بعد على مرادف مقبول له. نشأ المصطلح في العلوم الاجتماعية لتمييز مفهوم نوع الإنسان من رجل أو امرأة (الذي تحدده ثقافة المجتمعات) عن مفهوم جنس الإنسان من ذكر أو أنثى (الذي تحدده الطبيعة البيولوجية). أنا شخصيًّا أحب ترجمة هذا المصطلح بعبارة «النوع» مع إردافها بشرح موجز (من رجل أو امرأة)، لأن هذا هو معناها الدقيق. لكن ثمة من يحب استخدام «النوع الاجتماعي» لكونه أكثر إيجازًا، والبعض اختار مصطلحًا مستجدًّا اقترحه بعض المترجمين وهو «جنوسة»، وأنا أراه غير دقيق ولا دالًا على المعنى، علاوة على غرابته التي تجعله محصورًا في فئة الرطانة بين باحثين في مجال محدد هو الدراسات النسوية، علاوة على احتفاظه بجذر ج ن س، الذي يحيل إلى مصطلح «الجنس» البيولوجي الذي يسعى مصطلح gender باللغة الإنكليزية إلى تجاوزه؛ تأكيدًا على أن الأنوثة والرجولة خصائص اجتماعية لا بيولوجية. لذلك اخترت في العنوان «النوع الاجتماعي» بدلًا من الجنوسة للإشارة إلى مصطلح gender، الذي سيشار إليه بعد ذلك أينما ورد في النص بمصطلح «النوع الاجتماعي» إذا كان السياق يسمح، أو بما يضاهيه من عبارات أخرى دالة على المعنى بحسب السياق، لكنها لن تخرج عن الإشارة إلى النوع أو الرجال والنساء، وللاطلاع على مزيد من التفصيل عن هذا المصطلح يمكن الرجوع إلى الثبت التعريفي [المترجمة].

معظم المراجع المماثلة الأخرى التي تهتم بالسير الذاتية. سأبدأ هذا المسح لمشكلة العلاقات العامة والخاصة بين الجنسين في الثقافة البرجوازية بين عامي 1870 و1914 بهذا التغير التحريري الصغير، لكنه لا يخلو من الأهمية[1].

كان التغير التحريري المذكور أعلاه مهمًّا، ليس لأن أحد المراجع الذي لا يزال مقصورًا على الذكور حتى اليوم قرر أن يضم بين دفتيه إناثًا. والحق أن كتاب رجال العصر قد ضم نسبة صغيرة من النساء منذ زمن طويل، ولم ترتفع نسبة النساء التي سجلت بانتظام في هذه الكتب ارتفاعًا ذا قيمة، بما في ذلك ما سجل منهن منذ عام 1897.

كان لا بد من محاولات لرفع هذه النسبة، لكن النسبة ظلت عند معدل 3 إلى 5 في المئة، ولم تزد عن ذلك إلا حين دخلت نسبة أكبر من النساء إلى المراجع التي أخذت بموقف الحياد تجاه النوع الاجتماعي [= انظر الثبت التعريفي] عقب الموجة النسوية [= انظر الثبت التعريفي] الثانية الهائلة التي حدثت في ستينيات القرن العشرين وسبعينياته، فاحتوى قاموس ملحق السير الذاتية الوطني (*Dictionary of National Biography Supplement*) للفترة من 1970 إلى 1980 على 15 في المئة من المداخل عن إناث. الجديد كان الاعتراف الرسمي بأن النساء كجنس لهن مكان في المجال العام الذي استبعدن منه في ما سبق، اللهم إلا كحالات فردية شاذة، إذا جاز لنا القول. وما يؤكد أهمية التغير أن بريطانيا العظمى، أشد البلدان برجوازية، حكمتها امرأة لما يزيد على خمسين عامًا قبل أن يصير لبنات جنسها الحق في شغل مكان رسمي بين المجموعة المعترف بها من الشخصيات العامة.

اسمحوا لي أن أقدم مثالًا ثانيًا على هذا الاعتراف بالنساء بوصفهن كائنات ذات بعد عام. كان المعرض الأنكلو - فرنسي الذي أقيم في عام 1908 بلندن -

---

(1) تُستخدم كلمة الثقافة في هذا الفصل بالمعنى الذي عرفت به في الخطاب البرجوازي في القرن التاسع عشر، وبالذات بمعنى مجموعة الإنجازات في مختلف الفنون الإبداعية التي يزعم أن لها قيمة أخلاقية وجمالية (تمييزًا لها عن «الترفيه» البحت)، وتذوقها بشكل ملائم، ومجموعة المعارف الضرورية لهذا التذوق.

مثله مثل غيره من المعارض السابقة التي أقيمت في القرن التاسع عشر - تجميعًا للرموز، ومن بينها الرموز الدالة على الاتجاهات الحالية. كان هذا المعرض مهمًّا لأنها كانت المرة الأولى التي تقترن فيها مناسبة إقامته بعقد دورة الألعاب الأولمبية في استاد بني خصيصًا لهذا الغرض، وأيضًا لأنه خصص قصرًا خاصًّا لأعمال النساء. لا نحتاج إلى إزعاج أنفسنا بذكر محتويات هذا المبنى، على الرغم من وجود شيئين يستحقان الذكر. الأول - بحسب التقارير المعاصرة - أن الفنانات فضلن إرسال أعمالهن إلى قصر الفنون العام غير المخصص للرجال أو للنساء، بدلًا من عرضها تحت عنوان أعمال النساء؛ والثاني أن المجلس الصناعي للنساء احتج على أن النساء اللاتي وظفن في المعرض وكن يعملن فيه فعلًا كُلّفن بأعمال شاقة بشكل صارخ وحصلن على أجور ضئيلة مقارنة بما يستحققن[2]. الفكرة أن القصر المخصص لعرض أعمال النساء لم يحتفِ بهن بوصفهن مجرد كائنات حية، بل بوصفهن فاعلات، ليس بوصفهن تروسًا ذات وظيفة في آلة الأسرة والمجتمع بل بوصفهن أفرادًا منجِزات للعمل.

يتضح هذا التغير أيضًا لو قارنّا معايير إدراج النساء في المراجع المبكرة بمعايير إدراجهن في طبعاتها الصادرة في العصر الجديد؛ إذ إن نسبة عالية جدًّا من المذكورات في قوائم كتاب نموذجي صدر في بواكير القرن (كتاب رجال الحُكْم (*Men of the Reign*))، للاحتفاء بمرور خمسين عامًا على حكم الملكة فيكتوريا، لسن موجودات بحكم استحقاقهن ذلك، بل بحكم روابطهن الأسرية (أي لكونهن شقيقات، أو بنات، أو زوجات، أو أرامل، أو عشيقات لرجال بارزين، أو غير ذلك من روابط تربطهن بهؤلاء الرجال) أو لكونهن عضوات في شبكات علاقات قرابة لرجال من العائلة المالكة أو الأرستقراطيين (وهو ما يرقى إلى الشيء نفسه). لم تكن المراجع الأخيرة متأكدة قط من كيفية التعامل مع هذه الحالات؛ فكن يمثلن عادة بسيدات من العائلة المالكة أو النبيلات، لكن طبعات هذه الكتب كانت تميل إلى استبعادهن على نحو متزايد.

---

(2) Jihang Park, «Women of their Time: The Growing Recognition of the Second Sex in Victorian and Edwardian England,» *Journal of Social History*, vol. 21 (September 1987), pp. 49-67.

الشاهد الثالث على هذا الاعتراف العام الجديد بالنساء هو الجهد الواضح الذي بُذل للبحث عن النساء اللاتي يمكن عرضهن بشكل معقول في خانة العرض المخصصة لإنجازات النساء في المجال العام. شملت المجلدات المبكرة من كتاب **رجال العصر** ونساؤه (*Men and Women of the Time*) شابات يكمن كل تميزهن في أنهن اجتزن اختبارات الجامعة بتقديرات عالية، كما زادت المجلدات من أعدادهن موقتًا بحشوها بأعداد قليلة من النبيلات. لكن هذه المجلدات تخلت عن تلك الممارسات في ما بعد[3]. ربما كان أكثر ما يشد الانتباه التمثيل البارز للنساء في السنوات الأولى لجوائز نوبل الجديدة. فحين منحت الجوائز للمرة الأولى في ما بين عامي 1901 و1914، فازت بها نساء لأربع مرات (سلمى لاغرلوف (Selma Lagerlöf) في الأدب، وبرتا فون سوتنر (Bertha von Suttner) في السلام، وفازت بها ماري كوري (Marie Curie) مرتين في العلوم). وأشك في ما إذا كانت أي حقبة تالية بالطول نفسه قد شهدت منح عدد مماثل من جوائز نوبل لنساء.

باختصار، نجد ميلًا محددًا في أوروبا وشمال أميركا قرب نهاية القرن التاسع عشر نحو معاملة النساء بوصفهن أشخاصًا بمعنى الكلمة نفسه في المجتمع البرجوازي، مماثلات للرجال، وعلى قدم المساواة معهم بصفتهن ذوات قدرة على الإنجاز. انطبق هذا بشدة على مجال رمزي مهم مثل الرياضة البدنية التي كانت في طور النمو حينذاك. فقد أُسست بطولة التنس الفردية للسيدات في بريطانيا، وفرنسا، والولايات المتحدة الأميركية في بحر سنوات قليلة من تأسيس بطولة التنس الفردية للرجال فيها. ربما لا يبدو لنا السماح للنساء، حتى المتزوجات منهن، بالتنافس في البطولات بصفتهن أفرادًا أمرًا ثوريًا، لكني أشير إلى أن هذا كان تغيرًا أكثر جذرية في ثمانينيات القرن التاسع عشر وتسعينياته، مما نميل إلى التنازل بإقراره اليوم. يتوازى بالطبع، بمعنى ما، تنامي الاعتراف بالجنس الثاني كمجموعة من الأفراد اللاتي لديهن القدرة على الإنجاز، مع الضغط المتنامي للاعتراف بالنساء بوصفهن يملكن الحقوق الكلاسيكية لأفراد المجتمع البرجوازي. تأجل الاعتراف بالمواطنة للنساء

---

(3) المصدر نفسه.

رسميًّا أو مؤسسيًّا في معظم البلدان حتى بعد عام 1917، لكن قوة هذا الاتجاه تظهر في سرعة تقدمه أثناء الحرب العالمية الأولى وبعدها. لم تكد أي حكومة تمنح النساء حق التصويت في عام 1914، لكن بعد هذا التاريخ بعشر سنوات كان حق النساء في التصويت جزءًا من الدستور في معظم دول أوروبا وشمال أميركا. ومما له علاقة مباشرة بمسألة وجود النساء في المجال العام، أن البلاط الملكي البريطاني أسس للمرة الأولى في عام 1917 نظامًا لمنح مراتب الشرف من أجل استحقاقات مفتوحة للرجال والنساء على حد سواء، وبالذات وسام الامتياز من الإمبراطورية البريطانية(*).

مع ذلك فإن تسرب النساء إلى المجال العام لم يكن مقصورًا نظريًّا على أي طبقة بعينها، فنحن نهتم هنا اهتماما كبيرًا بنساء الطبقتين العليا والوسطى، باستثناء وحيد ذي قيمة، ألا وهو العاملات في مجال الترفيه، كما هو الحال دائمًا. وفي نهاية المطاف، اعتمدت جميع أشكال الأنشطة الأخرى، المهنية منها وغير المهنية، التي كان يرجح أن تجعل النساء معروفات على المستوى العام على مجالات تزجية أوقات الفراغ، والموارد المادية، والتعليم المدرسي، سواء في مجالٍ واحد منها أو في مزيجٍ من أكثر من مجال. لم تكن هذه الامتيازات متاحة ببساطة لمعظم نساء الطبقات العاملة، بل إن مجرد فكرة الحصول على وظيفة مدفوعة الأجر أو دخول سوق العمل كان لها أهمية عامة لدى نساء الطبقة العليا والوسطى لم تكن موجودة لدى نساء الطبقات العاملة، اللاتي

(*) وسام الامتياز من الإمبراطورية البريطانية (Order of the British Empire): هي منظومة فروسية للتشريف بالأوسمة والألقاب أنشأها الملك جورج الخامس في 4 حزيران/ يونيو 1917. يتضمن هذا الوسام خمس طبقات للعسكريين والمدنيين على حد سواء، وهي حسب الترتيب التنازلي: فارس الصليب الأكبر، أو سيدة الصليب الأكبر (GBE)؛ ثم الفارس القائد (KBE)، أو السيدة القائد (DBE)، ثم القائد (CBE)، ثم الضابط (OBE)، ثم العضو (MBE). تسمح الدرجتان العليتان فقط بالانضمام إلى منظومة الفروسية؛ وبهذا يحق لحائزي هذا الوسام من هذه الرتب استعمال لقب فارس Sir (للرجال) ولقب سيدة Dame (للنساء) قبل أسمائهم وأسمائهن. تعطى الفروسية الشرفية للمواطنين من غير البلاد التي تخضع لسيادة التاج البريطاني (فعليًّا أو اسميًّا). الجدير بالذكر أيضًا أن من الشعراء والفنانين من رفضوا قبول هذه الألقاب لأنهم لا يريدون لأسمائهم أن ترتبط بالإمبراطورية التي كانت سببًا في كثير من المآسي التي عرفها العالم بحسب رأيهم [المترجمة].

كن يعملن بحكم طبيعة الأمور، ومعظمهن كن مرغمات في مرحلة أو أخرى من حياتهن على العمل المأجور، حتى ولو كان ذلك لضرورات مالية. من جهة أخرى، كان من المعتقد أن العمل، وبالأخص العمل المأجور، لا يلائم مكانة السيدة المهذبة التي تتطلع إليها إناث الشرائح البرجوازية. من ثم، كانت المرأة من الطبقة الوسطى التي تكسب مالًا تعتبر شاذة بحكم طبيعة الأمور، إما باعتبارها ضحية مسكينة أو متمردة. وكانت تثير في الحالتين مشكلات عامة تخص الهوية الاجتماعية. كما أن المؤسسات التعليمية والمهن المنظمة التي تمنت نساء الطبقة الوسطى اختراقها قاومت اختراقهن لها، وكانت هذه المؤسسات والمهن بعيدة عن متناول الطبقات الأخرى أو عن أفقهن. من ثم، كان مجرد نجاح النساء أمرًا يهم الرأي العام. لم يكن أحد يحلم في عام 1891 بإدراج الشبان في أحد كتب من هو بين الناس؟ لمجرد حصول الواحد منهم على درجة جامعية أولى، لكن الشابات يمكن أن يدرجن في مثل هذا الكتاب على هذا الأساس وحده. بناء على ذلك، يهتم هذا الفصل عمليًا بشكل يكاد يكون تامًّا بنساء البرجوازية أو النساء اللاتي طمحن للانتماء إليها، بالإضافة طبعًا إلى النساء ذوات المكانة الاجتماعية العليا.

لا أحتاج إلى التعمق في التساؤل عن أسباب التطورات المذكورة أعلاه لغرض ما نحن بصدده حاليًا. من الواضح أن نساء الطبقة الوسطى اللاتي أردن الدخول إلى المجال العام قد مارسن ضغوطًا هائلة. لا شك في أنهن دخلنه إلى حد ما كان يمكن تخيله من قبل (إلا لدى القليل من الثوريين). ولا شك أيضًا في أنهن ما كن لينجحن في فعل ذلك لو لم تكن قطاعات مهمة من الذكور دعمتهن في هذا المسعى، وبالتحديد، أولًا، الذكور الذين يحتلون مواقع السلطة الأسرية على نسائهم؛ وثانيًا، وبمعدل أبطأ وأكثر ترددًا بكثير، الذكور الذين يديرون المؤسسات التي تمنت النساء دخولها. حتى هذا الحد لا يمكن فصل المجالين العام والخاص للذكور والإناث بعضهما عن بعض.

نميل عادة لأسباب واضحة إلى تأكيد معارضة تحرير النساء، التي كانت حقًّا شديدة العناد، ولاعقلانية بل حتى هستيرية، إلى حد أنها أول ما يلفت انتباه

أي ملاحظ حديث غير متحيز حين ينظر إلى مشهد القرن التاسع عشر. وهكذا، جادلت جمعية فيينا للتحليل النفسي في عام 1907 في مقال عن طالبات الطب، بأن هؤلاء الفتيات أردن الدراسة فقط لأنهن كن دميمات إلى درجة لن يجدن معها زوجًا، وأنهن أفسدن أخلاق الطلبة الذكور بسلوكهن الجنسي المتسيب، فضلًا عن أن التعلّم لم يكن ملائمًا للنساء. من المؤكد أن المحللين النفسيين الذين ناقشوا هذا الخليط الهستيري من الأفكار بأدب كانوا من بين أقل برجوازيي فيينا تقليدية أو رجعية. لكن بينما لم يقر هؤلاء الرجال بحدة اتهام المؤلفين للنساء، كان فرويد (1976) يرى أن «المرأة لا تكسب شيئًا من الدراسة، وأن نصيب النساء عمومًا لن يتحسن بهذه الطريقة. كما أن النساء لا يمكن أن يتساوين مع إنجاز الرجال في التسامي بالغريزة الجنسية».

من جهة أخرى، يجب ألا ننسى أبدًا أن وراء كل فتاة برجوازية أخذت فرصة يقف - على الأقل - أب سمح لها بذلك، وبالتأكيد دفع لها نفقاتها، لأن من الواضح أنه ما كانت أي شابة يتبين من مظهرها أو حالتها المرئية للعيان أنها «سيدة مهذبة» لتحصل على وظيفة مدفوعة الأجر من دون موافقة والديها أو غيرهما من رموز السلطة في الأسرة. لكن الحقيقة أن مثل هذا الدعم من الوالدين كان كثيرًا جدًّا ما يحدث. وما على المرء إلا أن يأخذ في الحسبان النمو غير المعتاد في التعليم الثانوي للبنات في السنوات الأربعين التي سبقت الحرب العالمية الأولى. فبينما ظل عدد مدارس الليسيه للبنين ثابتًا في فرنسا عند حوالى 330 إلى 340 مدرسة، ارتفع عدد المنشآت من النوع نفسه المخصصة لتعليم الفتيات من صفر في عام 1880 إلى 138 في عام 1913، بحيث تتعلم فتاة واحدة في مقابل كل ثلاثة صبيان. وفي بريطانيا كان عدد المدارس الثانوية للبنات في العام الدراسي 1913-1914 مقارنة بعدد مدارس البنين 350 مقابل 400. وما كان هذا هو الحال من ثلاثين عامًا سبقت هذا التاريخ، بل من عشرة أعوام فقط.

وجوانب عدم المساواة في هذه العملية مثيرة للاهتمام بالقدر نفسه، ولا يمكنني التظاهر بتفسيرها. فبينما كان التعليم الثانوي للبنات مهملًا تمامًا

في إيطاليا التي كان فيها 7500 تلميذ، وكان نموه ضعيفًا في بلدان الأراضي المنخفضة وسويسرا في عام 1900، بلغ عدد طالبات المدارس الثانوية في روسيا ربع مليون طالبة. قادت روسيا المجال أيضًا في التعليم الجامعي للنساء، إذا تركنا جانبًا عدد طالبات الجامعة في الولايات المتحدة الأميركية الذي كان لا يضاهى. كانت التسعة آلاف طالبة هناك في عام 1910 حوالى ضعف عدد الطالبات في ألمانيا، وفرنسا، وإيطاليا، وأكثر بأربع مرات من عددهن في النمسا[4]. يكاد يكون ضروريًّا تذكّر أن الجامعات الأولى التي وفرت مكانًا للنساء على أي مستوى ذي بال هي جامعات سويسرا في ثمانينيات القرن التاسع عشر، وأن ما وفرته كان أساسًا لطالبات أوروبا الشرقية اللاتي يُحتمل التحاقهن بالجامعة.

قد يوجد أو لا يوجد سبب مادي لهذا النمو في تعليم النساء، لكن لا شك في وجود ارتباط إيجابي بين أيديولوجية الوالدين واحتمالات تحرر بناتهم. نجد في الكثير من أنحاء أوروبا - ربما كانت أقلها جميعًا البلدان التي ينتشر فيها مذهب الروم الكاثوليك - مجموعة واضحة من الآباء البرجوازيين، يمكن أن أخمن أن أغلبيتهم كانوا من خلفية ليبرالية ومقتنعين بالتقدمية، ألهموا بناتهم بآراء تقدمية ونوايا تحررية في وقتٍ ما في نهايات القرن التاسع عشر أو بدايات القرن العشرين، وقبلوا وجوب أن يحصلن على تعليم عال، وضرورة أن يؤدين دورًا في الحياة المهنية والعامة.

هذا لا يعني أن هؤلاء الآباء عاملوا بناتهم بالطريقة نفسها التي عاملوا بها أبناءهم. ربما تمكنت النساء من فتح أبواب مهنة الطب أكثر مما نجحن في غيرها من المهن لوجود علاقة بين هذه المهنة وفكرة أن التطبيب يلائم الصورة التقليدية للنساء بأنهن ملائمات بشكل خاص لمهام رعاية الآخرين. وحتى في ثلاثينيات القرن العشرين، كان والد روزاليند فرانكلين (Rosalind Franklin) المتخصصة في علم البلّورات عضوًا في شبكة علاقات قرابة برجوازية مكونة من اليهود الليبراليين الأثرياء المعتادين أن يكون أطفالهم أكثر راديكالية أو

(4) Edmée Charrier, *L'Évolution intellectuelle feminine* (Paris: A. Mechelinck, 1937).

ذوي نزعة اشتراكية، ونصحها ألا تختار العلوم الطبيعية لتتخذها مهنة. كان من شأنه أن يفضل أن يراها تعمل في نوع أو آخر من الخدمة الاجتماعية[5]. لكني أخمن أن أعضاء مثل هذه الجماعات البرجوازية التقدمية قبلوا في وقت سابق على عام 1914 بالدور الاجتماعي الجديد الأوسع لبناتهم، بل ربما حتى لزوجاتهم. يبدو أن التغير حدث بسرعة. فلقد ارتفع عدد الطالبات في روسيا من أقل من ألفين في عام 1905 إلى 9300 في عام 1911. وفي المملكة المتحدة كان هناك في عام 1897 حوالى ثمانمئة طالبة جامعية فقط[6]، وبحلول عام 1921 صار هناك حوالى أحد عشر ألفًا من الطالبات المتفرغات للدراسة، أو ما يعادل أقل من ثلث إجمالي عدد الطلبة. يزيد على ذلك أن عدد الطالبات ونسبتهن المئوية في مجموعتهن العمرية ظلّا بلا تغيير تقريبًا حتى الحرب العالمية الثانية، وهبطت النسبة المئوية للنساء من إجمالي طلبة الجامعة بشكل ملحوظ[7]. يمكننا فقط أن نستنتج أن مخزون نوع الوالدين الذين شجعوا بناتهم على الدراسة استُهلك بالكامل حتى نضب مع نهاية الحرب العالمية الأولى. وما عاد يوجد في بريطانيا العظمى أي مصدر اجتماعي أو ثقافي آخر يمكن استغلاله لجلب طالبات الجامعة، حتى حدث التوسع في التعليم الجامعي في خمسينيات القرن العشرين وستينياته. وألاحظ بالمناسبة أن الطالبات كن أيضًا يأتين - حتى في عام 1951 - من خلفيات الطبقة العليا أو الوسطى بأكثر مما أتى الطلبة الذكور، وهو فارق ذو دلالة.

إننا لا نملك أكثر من التأمل في سرعة هذا التغير من دون أن تتوفر لدينا براهين حاسمة عليه. ويبدو أنه ارتبط في بريطانيا بنهضة الحركة النسوية التي التفّت حول نداء «التصويت للنساء»، وصارت قوة كبيرة في بدايات القرن العشرين (وأنا أستنكف عن المغامرة بالخوض في التخمينات عن غير ذلك

---

(5) Anne Sayre, *Rosalind Franklin and DNA* (New York: Norton, 1975).

(6) Martha Vicinus, *Independent Women: Work and Community of Single Women, 1850-1920* (London; Chicago, IL: University of Chicago Press, 1986).

(7) David Marsh, *The Changing Social Structure of England and Wales, 1871-1961* (London: Routledge and Kegan Paul, 1965).

من البلدان). لا شك في أن حركة المطالبة بحق الاقتراع للنساء التي نشأت في السنوات الأولى للقرن العشرين قد مثلت خيارًا مقبولًا تمامًا للنساء المغرقات في التقليدية من الطبقتين الوسطى والعليا. ولقد سجل في الحقيقة ربع جميع الدوقات في بريطانيا في عام 1905 في الدليل الملحق بالـ كتاب السنوي للنساء الإنكليزيات (*Englishwoman's Yearbook*)، وكانت ثلاث منهن، مع ثلاث ماركيزات وست عشرة كونتيسة في الواقع نائبات رؤساء لجمعية الاقتراع للمحافظين والاتحاديين. أما الكتاب السنوي للاقتراع ومن هي من بين النساء لعام 1913 (*Suffrage Annual and Women's Who's Who of 1913*)، وهو كتاب يقدم خلاصة وافية عن حوالى سبعمئة من المناضلات الناشطات في حركة المناداة بحق الاقتراع للنساء، فيوضح أنهن انتمين بشكل مذهل، لا إلى الطبقة الوسطى وحدها، بل إلى الشريحة العليا من الطبقة الوسطى المستقرة في المجتمع البريطاني[8]. ومن بين آباء هؤلاء النساء الذين أمكن التعرف إليهم كان أكثر من 70 في المئة ضباطًا في القوات المسلحة، ورجال دين، وأطباء، ومحامين، ومهندسين، ومعماريين أو فنانين، وأساتذة في الجامعات، ونظار مدارس عامة، وموظفين ذوي مناصب عليا، وسياسيين؛ وكان 13 في المئة منهم أرستقراطيين أو ملاك أراضٍ لم يوصفوا بغير هذه الصفة؛ وكان 12 في المئة منهم رجال أعمال. كان الضباط ورجال الدين على وجه الخصوص ممثلين بشكل مفرط، وكذلك كان الآباء ذوي الخبرة في العمل بالمستعمرات. ومن بين من أمكن التعرف إليهم من أزواج هؤلاء الناشطات - إذ كان 44 في المئة منهن متزوجات - كانت المهن التقليدية بينهم مثل رجال الأعمال أقل بروزًا، بينما كانت المهن الأحدث مثل الصحافة أكثر بكثير، لكن من الواضح أن معظم الناشطات كن ينتمين إلى الطبقة العليا والشريحة العليا من الطبقة المتوسطة. وتجدر ملاحظة أن حوالى ثلث النساء المذكورات في كتاب من هي من بين النساء؟ (Women's Who's Who) لديهن هواتف، وكان الهاتف في عام 1913 قطعة استثنائية بين التجهزات المنزلية. ولا نحتاج لإكمال الصورة إلا إلى أن نذكر أن ما لا يقل

(8) Jihang Park, «The British Suffrage Archivists of 1913: An Analysis,» *Past and Present*, vol. 120 (August 1988), pp. 147-163.

عن 20 في المئة من هؤلاء الناشطات من أجل حق الاقتراع كن حاصلات على درجة جامعية.

يمكن الإشارة بإيجاز إلى علاقتهن بالثقافة عن طريق مهنهن الواردة في هذا الكتاب، حيث إن 28 في المئة منهن كن معلمات، و34 في المئة(*) منهن كن كاتبات وصحافيات، و9 في المئة منهن وصفن أنفسهن بأنهن فنانات، و4 في المئة منهن كن ممثلات أو موسيقيات. وهكذا كان 75 في المئة من النساء الوارد عنهن تقارير والبالغ عددهن 229 امرأة يعملن بأنواع نشاط تتعلق مباشرة بخلق ثقافة إعادة إنتاج الأفكار أو نشر هذه الثقافة.

من ثم يمكننا قبول تغير دور النساء وسلوكهن، كما كان مفهومًا في المجتمع البرجوازي في القرن التاسع عشر، تغيُّرًا سريعًا وهائلًا أحيانًا في بلدان عدة في السنوات العشرين أو الثلاثين السابقة على الحرب العالمية الأولى. أنا لا أحاج في أن المرأة المتحررة ابنة الطبقة الوسطى قد شكلت أكثر من أقلية متواضعة حتى بين مجموعتها العمرية، لكن كما أشرت في بداية هذا الفصل، كانت السرعة التي حازت فيها هذه الأقلية الاعتراف العام تشير منذ البداية إلى أنه كان يُنظر إليها بوصفها طليعة جيش أكبر عددًا على وشك اللحاق بها.

هذا لا يعني أن ظهور المرأة المتحررة قد قوبل بترحاب خاص من الرجال البرجوازيين. ففي غضون تسعينيات القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين يقابل المرء ردود أفعال كارهة للنساء، أو على أي حال شديدة التحيز ضدهن، بين المثقفين، وليس آخرًا، بين المثقفين المتحررين من أصول ليبرالية، ويبدو

(*) يوجد خطأ في النص في هذا الرقم، إذ ورد في النص الإنكليزي أن «345 منهن كن كاتبات وصحافيات». وبقراءة العبارة بأكملها، يتضح أن العينة المأخوذة عبارة عن 229 امرأة، فكيف يزيد الجزء منهن عن الكل الإجمالي؟ وبمزيد من التمعن نجد أن 75 في المئة منهن يعملن بوظائف تعيد إنتاج الأفكار، وقد قسمهن كالتالي: 28 في المئة معلمات، و9 في المئة فنانات، و4 في المئة ممثلات أو موسيقيات، فوجدت بعملية حسابية بسيطة جمعت فيها هذه النسب (28+9+4= 41) وبطرح الناتج من 75 (75-41= 34)، فيكون الصحيح أن 34 في المئة منهن كاتبات وصحافيات وليس 345، وأن من طبع النص أخطأ فلم يضغط على زر shift عند ضغطه على الزر نفسه الذي يحمل الرقم 5، فنتج هذا الخطأ الطباعي، الذي صححته في متن الكتاب، وأنوه عنه هنا في الهامش [المترجمة].

أنها ردود أفعال تعبر عن الضيق والخوف. أكثر ردود الأفعال نموذجية يجدها المرء بصور ودرجات مختلفة من الهستيريا في كتابات الفيلسوف أوتو فينينغر (Otto Weininger)، والكاتب المسرحي كارل كراوس، والفيلسوف والطبيب يوليوس موبيوس (Möbius)، والطبيب وعالم الجريمة لومبروزو (Lombroso)، والكاتب المسرحي ستريندبرغ (Strindberg) ثم في كتابات الفيلسوف نيتشه (Neitzsche) التي تؤكد لمن يقرأها حاليًا أن الأنثوية الخالدة والجوهرية تستبعد التفكير الذهني، ما يستتبع أن دخول النساء إلى حلبة المنافسة في مجالات تعتبر اليوم ذكورية في جوهرها، أمر بلا معنى في أفضل الأحوال، وكارثة للجنسين في أسوئها. والجدل الذي ثار في فيينا في عام 1907 بين المحللين النفسيين والذي اقتبسنا منه في موقع سابق مثال نموذجي لهذا. ربما يتجلى قلق مماثل في ثقافة المثلية الجنسية الشديدة والواعية لدى الشباب البريطاني المثقف، مثل «حواريي» كمبردج[9][*].

لكن ما نحتاج إلى تأكيده هنا ليس معارضة الرجال المستمرة، حتى لو كانت خفية، للحركة النسوية، بل إدراك إلى أي مدى تغير دور النساء

---

(9) يمكن أن نجد أفضل مدخل لهذه الجمعية السرية التي حظيت بترويج شديد لها، في: Paul Levy, *Moore: G. E. Moore and the Cambridge Apostles* (Toronto; Oxford: Oxford University Press, 1981), and Robert Skidelsky, *John Maynard Keynes: Hopes Betrayed 1883-1920* (London: Macmillan, 1983), vol. 1.

(*) حواريو كمبردج (Cambridge Apostles): هي جمعية ثقافية سرية تكونت في جامعة كمبردج في عام 1820، أنشاها جورج توملينسون الطالب بالجامعة وقتذاك، والذي صار أسقفًا في ما بعد. معظم الأعضاء كانوا من طلبة الدرجة الجامعية الأولى، لكن انضم إليهم بعض طلبة الدراسات العليا وبعض الأفراد غير الحاصلين على درجة جامعية. يسمى الأعضاء من طلبة الجامعة باسم «الحواريين»، ويسمى الأعضاء الأقدم والمتخرجون في الجامعة باسم «الملائكة»، أما الطلبة المرشحون للعضوية فيسمون باسم «الأجنة»، ومن تقبل عضويته منهم يتلو قسمًا على حفظ السرية، يتضمن استمطار اللعنات على من يفشي السر. نشاطها الأساسي المناقشات في اجتماعاتها الأسبوعية في موضوع يعده أحد الأعضاء ويطرحه للنقاش. لم تقبل الجمعية نساء قبل سبعينيات القرن العشرين. ضمت الجمعية عبر تاريخها بعض الشخصيات البارزة، مثل الشاعر وعضو مجلس اللوردات ألفرد تنيسون، والفيلسوف وعالم الرياضيات الحائز جائزة نوبل وعضو مجلس اللوردات برتراند راسل، ومؤلف الكتاب الذي بين أيدينا المؤرخ إريك هوبزباوم، والشاعر والفيزيائي جايمس ماكسويل، والاقتصادي والفيلسوف الفائز بجائزة نوبل مارتيا سِن [المترجمة].

البرجوازيات بالفعل، كما تشير العبارة المقتبسة من فرويد حقًّا، حيث إن من عناصر حرب الجنس التي نشبت في القرن التاسع عشر كما يراها الذكور المحاربون الاعتراف بالنزعات والحياة الجنسية المستقلة للنساء البرجوازيات. إن جوهر النساء، بل جوهر أي امرأة بما فيه جوهر البرجوازيات، الذي كان فكرة جديدة في حد ذاته لم يعد مجرد الجمال واللياقة، والاحتشام، والتمسك بالأخلاقيات، بل صار الحسّية، ولم يعد الحياة الأخلاقية (*Sittlichkeit*) بل صار الشهوانية (*Sinnlichkeit*). كتب كارل كراوس تنويعات عديدة على هذا الموضوع، والأدب النمساوي من شنيتزلر إلى موزيل مليء بها حقًّا. ومن الذي سيقول في عهد الأختين ريشتهوفن (Richthofen) إن هذا لم يكن واقعيًّا؟ من طبائع الأمور أن يكون التحرر الجنسي جزءًا من تحرير المرأة، في جميع المناسبات نظريًّا، خصوصًا للفتيات البرجوازيات غير المتزوجات اللاتي كان عليهن بحكم التقاليد أن يبقين عذراوات سليمات (virgo intacta). أما الأبحاث فتجد كدأبها صعوبة في اقتحام أبواب المخادع، بل تجد صعوبة أكبر في التقدير الكمي لما يجري خلف هذه الأبواب. لكنني لا أجد سببًا للشك في أنه بحلول عام 1914 صار من الأسهل بكثير في البيئة البروتستانتية واليهودية في أوروبا أن ينام المرء مع فتاة من الطبقة الوسطى مقارنة بما كان الأمر عليه قبل عشرين عامًا من هذا التاريخ، خصوصًا في الدوائر المتحررة سياسيًّا وثقافيًّا. وهذا ما يوضحه المسار الجنسي لـ هـ. ج. ويلز (H. G. Wells). أما ما حدث في الأرض المجهولة للخيانة الزوجية فيصعب اكتشافه، وأنا أستنكف عن سرد تأملات من دون أدلة حاسمة بشأنه.

ما دور النوع الاجتماعي إذًا في هذه الحقبة من الثقافة البرجوازية، وكيف وضع بين المجالين العام والخاص؟ لقد قيل إن نموذج دور الجنس الأنثوي في المجتمع البرجوازي الكلاسيكي في القرن التاسع عشر قد جعل من النساء الحاملات الأوليات للثقافة، أو بالأحرى للقيم الروحية والأخلاقية أو القيم «العليا» في الحياة، والتي تتميز عن القيم المادية، بل الحيوانية «الدنيا» التي يمثلها الذكور. هذه هي صورة رجل الأعمال الثري الذي يبدو عليه الضجر من حفل الموسيقى السيمفونية الذي سحبته زوجته إليه على عكس رغبته. يوجد

شيء ما في هذه الصورة النمطية، حتى ولو زعمنا أن اهتمام الزوجة بحضور المناسبات الثقافية تتجلى فيه الرغبة في المشاركة في المكانة الاجتماعية العليا لمن يرتادون الحفلات الموسيقية لا تشوقها للاستماع إلى الموسيقى في حد ذاتها. لكن لا بد من أن نفكر في أحد القيود المهمة التي تكبل الدور الثقافي للمرأة البرجوازية. كانت هذه المرأة مكبوحة عمليًا بكل من ادعاء الرجل باحتكار العمل الذهني في المجال العام (الذي تنتمي إليه الثقافة بلا شك) وبحرمان النساء من نوع التعليم (عملية نقل أو اكتساب المعارف العامة وتطوير القوى من التفكير والحكم: Bildung) الذي لا يمكن من دونه فهم الثقافة. كانت النساء البرجوازيات يقرأن طبعًا، لكنهن كن يقرأن في معظم الأحوال ما كتبته نساء أخريات لسوق أنثوي على وجه الخصوص، وبالتحديد الروايات، والأزياء، والأخبار، والنميمة الاجتماعية والخطابات. وتدور الروايات العظيمة التي كتبت من داخل عالم المرأة هذا، مثل روايات جاين أوستن (Jane Austen)، حول نساء شابات ذكيات مفعمات بالحيوية ومعزولات، ليس فقط بين الرجال، الذين لا يتوقعون من عرائسهم إلا هذه الصورة الكاريكاتورية من الثقافة المسماة باسم «الإنجاز» - بيانو صغير، ولوحة صغيرة تخطيطية أو مصورة بالألوان المائية، وما إلى ذلك - بل كنّ أيضًا معزولات بين النساء اللاتي أعرن عقولهن تمامًا لاستراتيجيات الزواج وتكتيكاته، واللاتي كن بلهاوات في أي جانب آخر من جوانب الحياة، بل كن يفتقرن أحيانًا إلى مهارات التدبير المنزلي، مثل السيدة بينيت في رواية **الكبرياء والهوى** (*Pride and Prejudice*). وفي حين أن جوهر الزواج الجيد كان زوجًا ذا دخل محترم، لم تكن القدرة على التدبير المنزلي أساسية.

ومن المفارقة أن دور النساء كان أكثر اتضاحًا عند الطرف السفلي من الخط النازل لمخطط الصعود الاجتماعي بوصفهن حاملات للثقافة (بما في ذلك الثقافة بالمعنى السوفياتي (*Kultura*)، أي النظافة الشخصية وما إلى ذلك)؛ حيث إن النساء كن يمثلن للطبقات العاملة القيم البديلة الوحيدة لقيم الشجاعة والقدرة البدنية على القتال والهمجية التي حكمت عالم الرجال. وقد ميز الذكر نفسه في العالم البرجوازي عن الجماهير القاتمة التي تقع تحته،

كما ميز نفسه عن الأقلية الهمجية من النبلاء التي تقع فوقه، ببناء النجاح على الخصائص والمجهودات الذهنية لا البدنية. نجد في السير والسير الذاتية لمن أتوا من طبقات دنيا أن الأمهات لا الآباء هن اللاتي كن يشجعن الطموحات الثقافية الحديثة والتقليدية لأبنائهن في معظم الحالات، ود. هـ. لورانس (D. H. Lawrence) مثال جيد على ذلك. كان هكلبيري فن(*) يضطر إلى الهرب من تأثير نساء الحدود المؤدي إلى التحضر، مثله مثل الكثير من الذكور مفتولي العضلات النموذجيين. وما إن نُظِّم التعليم الابتدائي على نطاق واسع في مؤسسات، حتى سجلت النساء تفوقًا في التدريس المدرسي في البلدان الأنكلوسكسونية وفي عديد غيرها من البلدان. وحتى في فرنسا في وقت مبكر يرجع إلى عام 1891 فاق عدد النساء الملتحقات بمهنة التعليم عدد الرجال(10).

وأود أن أشير إلى أن المرأة البرجوازية كانت للمرة الأولى قرب نهاية القرن في وضع يجعلها حاملة للثقافة بالمعنى الحرفي للكلمة. وبالمناسبة، كانت تلك الحقبة هي التي سُجل فيها ظهور نساء بوصفهن راعيات مستقلات للثقافة، مثل جامعة التحف إيزابيلا ستيوارت غاردنر (Isabella Stewart Gardner)، والآنسة هورينمان (Miss Horinman)، وإيما كونز (Emma Cons) وليليان بايليس (Lilian Baylis) والليدي غريغوري (Lady Gregory) بصفتهن مؤسِّسات للمسارح

(*) هكلبيري فِن (Huckleberry Finn): بطل مغامرات هكلبيري فِن، وهي رواية من تأليف مارك توين نشرت في عام 1884، وتعد إحدى أعظم الروايات الأميركية، وهي من أوائل الأعمال الروائية التي كتبت باللغة العامية ذات الصبغة الشعبية المحلية. وهي رواية بصيغة المتكلم يرويها هكلبيري فِن، أحد أفضل أصدقاء طوم سوير (بطل رواية أخرى لمارك توين يحمل عنوانها اسم بطلها). تتميز الرواية بوصفها المفعم بالحيوية للأشخاص والأماكن على طول نهر الميسيسيبي، وتوجه تهكمًا ونقدًا للمجتمع الأميركي في جنوب الولايات المتحدة قبل الحرب الأهلية. وتوجه الرواية نقدًا لاذعًا إلى بعض التوجهات السائدة في ذلك الحين وخصوصًا التمييز العرقي. وتعد صورة هكلبيري فِن وصديقه جيم الذي كان عبدًا هاربًا من سيده في رحلتهما على نهر الميسيسيبي على الطوف أجمل رمز لمفهوم الهروب والتحرر من ربقة العبودية في جميع أعمال الأدب الأميركي. وقد وجهت إلى الرواية بعض الانتقادات لا سيما في ما يتعلق باللغة المستخدمة واستخدام بعض الصور النمطية العرقية والذي كان واضحًا عبر استخدام بعض الألقاب العرقية. تعد الرواية تكملة لرواية مغامرات طوم سوير للمؤلف نفسه [المترجمة].

(10) Theodore Zeldin, *France 1848-1945: Intellect, Taste and Anxiety* (Oxford: Oxford University Press, 1977), vol. 1.

أو معضدات أو مديرات لها. ونجدهن بالطبع مشاركات فاعلات في الثقافة التجارية من خلال أعمال الفنون والحرف، وقد ظهرت أسماء في مهنة الديكور الداخلي الجديدة (وهي مهنة أنثوية إلى حد بعيد) مثل إلسي دي وولف (Elsie de Wolfe)، وسيري موام (Syrie Maugham)... إلخ. «والديكور الداخلي وتأثيث المنازل مهنة حققت فيها النساء نجاحًا باهرًا في السنوات الأخيرة»[11]. من الواضح أن هذا ما كان ليحدث من دون التوسع الكبير في التعليم الثانوي والعالي للنساء، بما في ذلك مضاعفة أعداد مدارس الفنون في بريطانيا بعد عهد وليام موريس (William Morris)، ومضاعفة مقررات تاريخ الفن في وسط أوروبا. وكانت أغلبية من الطالبات تحضر في الحالتين. لكني أشير إلى أن ذلك كان تغيُّرًا في بنية البرجوازية نفسها جعلت الثقافة سمة مميزة أكثر مركزية لهذه الطبقة وأكدت دور النساء فيها.

تزامنت ثلاثة تغيرات: الأول، أن مشكلة البرجوازية المستقرة (العائلات التي ما عادت في حاجة إلى الصعود لأنها وصلت بالفعل، أو كانت عمومًا الأجيال الثانية - أو الأخيرة - من البرجوازيين) لم يعد يهمها كيف تراكم الثروة، بل كيف تنفقها. وكما يوضح أي تاريخ أسري، ولّدت هذه البرجوازية قطاعًا مرفّهًا، يشمل بشكل ملحوظ القريبات العازبات أو الأرامل اللاتي يعشن على دخل لم يكسبنه بعملهن. كان النشاط الثقافي ولا يزال سبيلًا ممتازًا لإنفاق دخل لم تكسبه صاحبته بعرق جبينها بطريقة محترمة، ليس فقط لأنه نشاط جذاب للمتعلمين، بل أيضًا لأنه يكلف أقل مما يكلفه الاستهلاك المظهري للطبقة المرفّهة كما وصفها فيبلن (Veblen). يمكن هذا النشاط طبعًا أن يكلف الكثير إذا لزم الأمر، كما وضح فريك ومورغان وميلون وآخرون.

والثاني أن التعليم المدرسي صار في الحقبة نفسها علامة على انتماء أفراد البرجوازية المستقرة إليها أكثر مما كان من ذي قبل، وظل هكذا منذ ذلك الحين، كما صار أفضل سبيل لتحويل أطفال محدثي الثراء (nouveaux riches) إلى

(11) *The Englishman's Handbook* (1905).

برجوازيين معترف بهم، وللالتحاق بالبرجوازية حقًا، كما تشهد حالة تقدم عائلة كينز (Keynes) في غضون ثلاثة أجيال من بستاني ريفي معمداني إلى الاقتصادي جون مينارد كينز[12] (John Maynard Keynes). لكن لا مفر من أن يكون للتعليم (*Bildung*) والتعليم المتوسط (*Bildungbürgertum*) بعد ثقافي قوي. باختصار، بينما استطاع ماثيو آرنولد في بريطانيا في منتصف العهد الفيكتوري أن يكشف الأرستقراطيين الهمج وأبناء الطبقات الوسطى المعادين للثقافة، بدأت شريحة يعتد بها من البرجوازيين المثقفين في الظهور حتى في هذه البيئة المعادية للثقافة.

والثالث أننا نرى أيضًا في الوقت نفسه ميلًا واضحًا إلى إضفاء الخصوصية على أنماط الحياة البرجوازية وجعلها متحضرة، وقد كانت بريطانيا رائدة أيضًا في هذا التغيير الذي خلق أول نمط منزلي مريح بالفعل للحياة البرجوازية، ألا وهو فيلا أو كوخ الضواحي أو الأرياف، المبني بأسلوب تقليدي بالمواد المحلية والمؤثث على خطوط حركة الفنون والحرف. ومع أن هذا ليس مكان مناقشة أسباب هذا التطور، لكن لا بد من الملاحظة أولًا أن هذا النمط الجديد كان مصطبغًا بالقيم الجمالية والفنية - فكروا فقط في ورق الحائط من طراز موريس(*)، وثانيًا أن النساء بوصفهن المسيطرات على المجال الخاص بحكم التعريف البرجوازي، صرن من ثم مهتمات بالثقافة بشكل محوري. حتى بياتريس ويب (Beatrice Webb) كان عليها أن تقتطع وقتًا من الأنشطة الاجتماعية والسياسية لتبحث عن أثاث على طراز وليام موريس[13]. وقد أُنشئت حينئذٍ حقًا في بريطانيا ثلاثة مصانع تجارية على الأقل لا تزال موجودة، بنت ثروتها على صناعة المنسوجات، والأثاث والديكورات الداخلية بطريقة تتوخى الجماليات،

---

(12) Skidelsky, *John Maynard Keynes: Hopes Betrayed 1883-1920*, vol. 1.

(*) ورق الحائط من طراز موريس (Wall Paper Morris Style): صمم وليام موريس ورق الحائط الذي تنتجه مصانعه استرشادًا بالفنون الجميلة، مشاركة منه في حركة الفن والحرف التي ازدهرت بين عامي 1860 و1910 في بريطانيا وانتقلت منها إلى أميركا وبقية أوروبا واليابان. ما زالت مصانع موريس تنتج تصميماته الكلاسيكية بعد إدخال تعديلات عليها باستخدام التكنولوجيا الحالية لتناسب أذواق الناس في القرن الحادي والعشرين [المترجمة].

(13) Norman MacKenzie and Jeanne MacKenzie, eds., *The Diaries of Beatrice Webb* (London: Virago, 1983).

والفنون، والمهارة الحرفية، وهي بالتحديد مصنع هيل للأثاث؛ وساندرسون الذي ما زال يبيع ورق الحائط والستائر التي صممها موريس بنفسه؛ وليبرتي الذي زود الإيطاليين باسم للفن الجديد هو اليوغندستيل (Jugendstil) [= انظر الثبت التعريفي]، وهو بجميع تنويعاته الإقليمية طراز طليعي أكثر من أي شيء آخر، قائم على أساس تطبيق الفنون على الحياة المنزلية.

والحق أن التطورات الثلاثة كانت رهنًا بإدخال النساء إلى مركز الحياة الثقافية. فقد شكلن قبل كل شيء أغلبية الشريحة البرجوازية المرفهة التي تعيش على دخل لم يُكسَب بعرق الجبين، أو دخل كسبه شخص آخر بعرق جبينه. وكما رأينا، لحقت النساء بسرعة بالرجال في التعليم الثانوي في بلدان عدة. يزيد على ذلك أنهن يملن الآن في بريطانيا والولايات المتحدة الأميركية إلى البقاء في المدرسة لمدة أطول من البنين، على الرغم من أن عددًا أقل منهن يلتحقن بالجامعات. وفي القسم المنزلي من العمل البرجوازي، كن بلا شك من ينفقن الدخل. لكن حتى الإنفاق النفعي على ما صار يسمى الآن غالبًا المنزل الجميل كان له بُعد محدد وواعٍ، وكان منتجو الثقافة واعين له، حتى حين لم يكونوا سعداء بأن تأخذ به السيدات المرفهات ولديهن مال لينفقنه، مثلما شعر وليام موريس نفسه.

كان من شأن كل هذا أن يزيد من الدور الثقافي للنساء البرجوازيات حتى من دون دافعهن المستقل نحو التحرر، الذي كان لا مفر من أن يكون أيضًا دافعًا لإنجاز المساواة في التعليم والثقافة. كما يجب ألا ننسى الروابط النوعية بين طليعيي الفن وطليعيي التطور الاجتماعي الذي يشمل تحرير النساء، وهي روابط كانت قوية على وجه الخصوص في ثمانينيات القرن التاسع عشر وتسعينياته. ولا ينبغي أن نغفل عن أن الرجال البرجوازيين صاروا متفقين على تفضيل أن يروا «النساء يتحركن في الغرفة جيئة وذهابًا/ يتحدثن عن ميكيلانجلو» (ت. س. إليوت T. S. Eliot) على أن يرونهن منشغلات بنشاط أكثر إثارة للجدل.

لا شك في أن النساء المتعلمات في هذه الحقبة قد صرن مثقفات بناء على ذلك، وأحسسن بأن من واجبهن الاضطلاع بالأنشطة الثقافية وأعطين أهمية أكبر لتقديم العون للإنتاج الثقافي، خصوصًا في فنون الأداء. لم يكن الجمهور

النموذجي الذي تصوره كاتبو مسرحيات التسلية(*) مكونًا من النساء، لكنهم بين الحربين، كما يقول الكاتب المسرحي تيرينس راتيغان (Terence Rattigan)، كتبوا للـ«خالة إدنا» النموذجية التي تقصد حي وست إند بلندن لدخول حفل الماتينيه. وعلى عكس ذلك، كان الجمهور الأصلي للسينما الأميركية يكاد يكون فقيرًا بالتأكيد، وخشنًا، ومكونًا من الذكور بنسبة 75 في المئة. واستوردت أميركا كلاسيكيات السينما، ثم أنتجتها في نهاية المطاف (والمقصود بكلاسيكيات السينما الأفلام المهيبة ذات المرجعية الثقافية)، وقد فعلت هذا إلى حد بعيد لحشد اهتمام وأموال امرأة الطبقة الوسطى الجديدة وأطفالها. كنت لأدهش لو أن جمعية ميديتشي(**) التي أنتجت نسخًا من الأعمال الفنية الإيطالية القديمة منذ عام 1908، أو أن ناشري مكتبة الجزيرة(***) لم يكن لهم جمهور من الشابات يضعونهن نصب أعينهم.

لكن يستحيل الجدال في أنه أثناء تلك الحقبة كانت النساء أساسًا هن من ينفذن التحول المذهل للثقافة البرجوازية، أو أن الثقافة قد أظهرت حقًّا أي تحيز

(*) مسرحيات التسلية (Boulevard Plays): نوع من المسرح أنشأه بعض الفرق المسرحية الخاصة في فرنسا منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر منفصلًا عن مسرح الطبقات العليا لتسلية جمهور الطبقة الوسطى الباريسي في أمسيات أيام الأحد. قدم هذا المسرح مسرحيات عن الجريمة ومسرحيات ميلودرامية تروق لجمهوره، كما قدم نمرًا جذابة أخرى مثل الألعاب النارية، والتمثيل الصامت، والأكروبات... إلخ. وبعد ذلك قدم هذا المسرح المسرحيات الكوميدية والفودفيل. تتميز مسرحياته ببساطة اللغة والشخصيات التي تتبادل حوارًا واقعيًّا لكن في مواقف غير واقعية. يتجنب هذا المسرح الموضوعات الحساسة مثل الدين والسياسة. انتقل هذا المسرح إلى أميركا ولندن ولا يزال موجودًا حتى اليوم [المترجمة].

(**) جمعية ميديتشي (Medici Society): جمعية أنشأها فيليب لي وارنر ويوستاس غورني في شمال لندن في عام 1908، وأسمياها تيمنًا باسم عائلة ميديتشي الفلورنسية التي خدمت الفن أثناء عصر النهضة الإيطالي، وحمل شعارها صورة لورنزو دي ميديتشي حتى وقت قريب. هدفها الأول عرض الأعمال الفنية على جمهور أوسع. كانت الجمعية تختار الأعمال التي تعرضها بناء على قيم جمالية وفنية، وكانت تبيعها بأقل سعر ممكن على المستوى التجاري. جمعية ميديتشي ليست جمعية خيرية، بل مشروع تجاري، وقد انتقلت إلى إيزلنغتون بلندن، وصارت تبيع الآن بضائع متنوعة، مثل الأدوات الكتابية، والتقاويم، وبطاقات التهنئة بالأعياد، والنسخ المطبوعة من أعمال فنية، وكتب الأطفال [المترجمة].

(***) مكتبة الجزيرة (Insel Bücherei): مكتبة أنشأها أنطوني كيبنبرغ في عام 1912 في لايبزغ ثم انتقلت إلى فرانكفورت بعد وفاة مؤسسها في عام 1950. نشرت دواوين شعر، وكتبًا نثرية صغيرة ومقالات لكتاب معاصرين، ثم نشرت صورًا طبيعية ومرسومة، وحكايات خرافية وأسطورية، وطبعات من منشورات غيرها من دور النشر بإذن منها. من أهم إصدارات مكتبة الجزيرة دواوين للشاعر راينر ماريا =

خاص نحو الرجال وحدهم أو النساء وحدهن. حتى في فرع الأدب الذي كان أنثويًا بشكل ظاهر وتقليدي مثلما كانت كتابة الروايات (ولا تزال) في العالم الأنكلوسكسوني، يخرج المرء بانطباع عن أن الروائيات «الجادّات» صرن موقتًا أقل بروزًا إلى حدٍّ ما عما كن عليه في أيام جاين أوستن (Jane Austen) وجورج إليوت (George Eliot)، أو عما صرن إليه مرة أخرى بين الحربين[14]. وشكلت «الكاتبات» طبعًا نسبة متناقصة بسرعة من المواد المكتوبة عن نساء في هذه الكتب، وهن اللاتي سبق أن شكلن الكتلة العظمى من النساء اللاتي صُوّرن في كتب السيرة الذاتية الموجزة (هن وفنانات الأداء). ويبدو أن ما حدث أن الثقافة صارت أكثر مركزية للبرجوازية ككل.

وإني لأشير إلى أن هذا حدث غالبًا من خلال ظهور شريحة من الشباب بوصفهم كيانًا مميزًا ومعترفًا به في الحياة العامة للبرجوازية في الحقبة التي تلت عام 1870. وعلى الرغم من أن هذا الشباب يضم الآن شابات بشروط تتوخى المزيد من المساواة مقارنة بذي قبل، فقد ضم أيضًا شبانًا بحكم طبيعة الأمور. والروابط بين طراز **اليوغندستيل** (*Jugendstil*) الفني والثقافة، أو بشكل أكثر تخصصًا بينه وبين **الفن الحديث** (*die Moderne*) أوضح من أن تستدعي التعليق. إن مصطلحات تلك الحقبة في حد ذاتها (**يوغندستيل (الفن الجديد)** (*Jugendstil*)، **والشباب** (*Die Jungen*)، وشباب **فيينا** (*Jung-Wien*)... إلخ[*] توضحه. من الواضح أن فترة الشباب، أو بالأحرى فترة الدراسة الثانوية والعالية، كانت الزمن الذي يكتسب فيه معظم البرجوازيين المعارف والأذواق الثقافية، وكانوا

= ريلكه، وكتابات لستيفان زفايغ، وتوماس مان، وأسطوانات بأوبرات فاغنر مشفوعة بالنص المكتوب لكل أوبرا، وسلسلة من روايات القرن التاسع عشر، وأعمالًا فكرية مثل ظاهريات الروح لهيغل، ومؤلفات لكتاب من الأجانب، مثل فرجينيا وولف، ولويس كارول، وألبير كامو، وت. س. إليوت، وبرتولت برشت.

(14) يحتمل أن تكون الفترة بين عامي 1900 و1914 هي الفترة الوحيدة في تاريخ الأدب الإنكليزي منذ عام 1800 التي لم تحتوِ فيها قائمة الروائيين العظماء (مثل توماس هاردي، وجوزيف كونراد، وهـ. ج. ويلز، وآرنولد بينيت، ورودیارد كيلينغ، وإ. م. فورستر وجورج غيسينغ) على أي امرأة.

(*) يوغندستيل (Jugendstil) (الفن الجديد)، ودي يونغن (Die Jungen) (الشباب)، ويونغ فيين (Jung-Wien) (شباب فيينا): للاطلاع على معنى يوغندستيل يمكن الرجوع إلى الثبت التعريفي.

دي يونغن (الشباب): جماعة شبه فوضوية من أعضاء الحزب الديمقراطي الاشتراكي الألماني، =

يفعلون ذلك على نحو متزايد من خلال مجموعة رفاقهم. فمثلًا، يبدو بوضوح أن رواج نيتشه وفاغنر (Wagner) أمر يتعلق بالأجيال.

لكن تسليمًا بأن أعداد الرجال البرجوازيين الذين حصلوا على تعليم ثانوي وعالٍ ونسبهم المئوية كانت أكبر بكثير من أعداد نظيراتهم من النساء البرجوازيات، فإننا سنتوقع بناء على ذلك أن طائفة المهتمين اهتمامًا جادًّا بالثقافة كانت أساسًا من الرجال، استنادًا إلى أسس إحصائية بحتة.

وما يساوي هذه الفكرة على الأقل أن عددًا من أبناء البرجوازيين أكبر مما سبق، اختاروا الآن أن يقضوا حياتهم في مساعٍ ثقافية (وكانوا في وضع يتيح لهم ذلك)، ساندتهم أعداد أكبر من الوالدين أو الأقارب في هذا الاختيار، وجعله تطور المجتمع الرأسمالي ممكنًا على نحو متزايد. يمكننا جميعًا أن نفكر في شخصيات ذات أهمية ثقافية واضحة خلال هذه الحقبة ممن اعتمدوا على دعم من مشروع أعمال العائلة، أو من الأقارب، أو غيرهم من المتعاطفين فاعلي الخير، وظلوا يعتمدون على ذلك على أي حال حتى حققوا الاكتفاء الذاتي لأنفسهم، مثل قائد الأوركسترا السير توماس بيشام (Sir Thomas Beecham)، والمؤلف الموسيقي فريدريك ديليوس (Frederick Delius)، والروائي إ. م. فورستر (E. M. Forster) الذي نقتبس منه عبارته: «تأتي الحصة من الأموال، فترتفع الأفكار إلى أعلى عليين»، إضافة إلى هوغو فون هوفمانستال (Hugo von Hofmannsthal)، وكارل كراوس، وستيفان جورج (Stefan George)، وتوماس مان

= تكونت في بدايات تسعينيات القرن التاسع عشر كرد فعل اتخذه بعض أفراد البرجوازية الصغيرة على انتهازية الجناح اليميني للحزب. لكنهم لم يفهموا الحاجة إلى التكتيكات الجديدة بعد إعلان قانون الطوارئ ضد الاشتراكيين في عام 1890. عارضت المجموعة أساليب النضال البرلماني، واللجوء إلى القانون، وتكوين كتلة مع الديمقراطيين البرجوازيين، فدفعت بالحزب إلى طريق طائفي. راجع الكثير من أفراد «الشباب» وجهات نظرهم في ما بعد، وشن بعض أعضاء الحزب البارزين عليهم حربًا لا تلين، مع معارضة الجناح اليميني الانتهازي في الوقت نفسه. طرد بعض قادة جماعة «الشباب» من الحزب في عام 1981.

يونغ فيين (شباب فيينا): مجموعة من الكتاب كونوا هذه الجمعية في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، بهدف الابتعاد عن المذهب الطبيعي في الفن والأخذ بالمذهب الجمالي، وترويج الحداثة في الأدب، وتشجيع المؤلفين الجدد وغير المعروفين. أثر نشاطها في تشجيع ظهور الحداثة في الأدب في النمسا وفي الأعمال المكتوبة بالألمانية [المترجمة].

(Thomas Mann)، وراينر ماريا ريلكه (Rainer Maria Rilke)، ومارسيل بروست، وجيورجي لوكاش (György Lukacs). وفي المنطقة التي يمكن تسميتها المنطقة الثقافية لأوروبا، يمكن أن نجد حتى رجال أعمال تقاعدوا من أعمالهم ليكرسوا أنفسهم للثقافة، من أمثلتهم رينهاردت وينترثور (Reinhardt of Winterthur) الذي ربما كانت حالته استثنائية، لكن هذا لا يعني أن يتمنى رجال الأعمال لو أن أطفالهم يفوزون بالمكانة الاجتماعية واعتراف المجتمع اللذين يأتيان بالتحديد من حياة متماهية مع شيء ليس من الأعمال الاستثمارية بحكم التعريف. الجديد في هذه الفترة أن هذه المكانة يمكن أن تُستمد الآن لا من الخدمة العامة أو السياسة فقط، ولا حتى من أسلوب الحياة الأرستقراطي المترف الذي تموله ثروة العائلة، بل من حياة مكرسة للفنون، أو بشكل أندر من العلم (والمرء يفكر هنا في الفرع البريطاني من عائلة روتشيلد). يشير هذا إلى القبول الاجتماعي الجديد للفنون، بما في ذلك الفرع الأقل قبولًا حتى اليوم للبيوريتانيين [= انظر الثبت التعريفي] أو قيم البرجوازية الكلاسيكية الأكثر تمسكًا بالتقوى، ألا وهو فن المسرح. لكن أبناء البرجوازيين البريطانيين بل حتى بناتهم صاروا ممثلين وممثلات محترفين ومحترفات في تسعينيات القرن التاسع عشر، حيث إن الشخصيات البارزة بين المسرحيين كانت تحظى بألقاب النبالة.

تلخيصًا لما سبق، شكلت نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين حقبة صارت فيها الثقافة علامة أكثر أهمية لتحديد الطبقة لمن كانوا ينتمون إلى الشرائح البرجوازية في أوروبا أو يتمنون الانتماء إليها. لكنها لم تكن حقبة يمكن أن يقال إن تقسيم العمل الثقافي بين الجنسين أخذ فيها مجراه بوضوح، ولو حتى كمثال نموذجي - نمطي. وعمليًا كان دور النساء في الثقافة مرغوبًا فيه طبعًا، وذلك لسببين أساسيين: الأول، لأن معظم الرجال البرجوازيين الراشدين كانوا يتوقعون كسب عيشهم، ومن ثم كان من المفترض أن لديهم وقتًا أقل لمزاولة نشاط ثقافي نهارًا مما لدى النساء البرجوازيات المتزوجات اللاتي كان معظمهن غير موظف، وثانيًا، كما أشرت من قبل، بسبب تزايد «تجميل» البيت البرجوازي، وكانت المرأة (ولا تزال بحكم التقاليد) راعية البيت الأولى والمسؤولة عن تأثيثه، والإعلانات التي تنمو بسرعة تشجعها على ذلك إلى حد بعيد. لكن من الواضح أن من المستحيل تطبيق الصورة الكاريكاتورية

التي تظهر في أفلام هوليوود على الرجال البرجوازيين المتعلمين، ألا وهي صورة المليونير الجلف الذي يشعر بالملل من الطموحات الاجتماعية والثقافية لزوجته. قد يبدو هذا النموذج معقولًا للجيل الأول ممن راكموا الثروة، أو حتى لبعض رجال الأعمال العائدين إلى البيت بعد يوم عمل طويل في المكتب وهم يحلمون بأشكال من الاسترخاء المرتبطة تقليديًّا برجال الأعمال المتعبين. لكن هذا لا يكاد ينطبق على الشريحة الكبيرة المكونة من الطبقات الوسطى الذين اجتازوا التعليم الثانوي والعالي، وعرَّفوا أنفسهم اجتماعيًّا بهذه الصفة، وأنهم «مثقفون» (متعلمون *gebildet*)، ولا ينطبق بشكل خاص على أطفالهم. لا بد من أن نفرق على الأقل بين نوعي البرجوازية المختلفين اللذين استقى منهما إ. م. فورستر أفكار روايته نهاية هواردز (*Howards End*) التي ألفها في عام 1910، وتحدث فيها عن آل شليغل وآل ويلكوكس، المثقفين وغير المثقفين. كما يجب ألا ننسى أن حتى المليونيرات المتميزين بالجلافة الذين عاشوا في تلك الحقبة سرعان ما تعلموا أن جمع الصور يمكن أن يكون شكلًا طيبًا من أشكال الاستهلاك المظهري مثل جمع خيول السباق، أو اليخوت أو العشيقات.

فهذا الفصل من الكتاب لا يقبل إذًا تقسيم العمل الثقافي بين الرجال الذين لا يتيح لهم انشغالهم خارج مجال المنزل بمجال السوق، والمعاملات المالية، والاتصالات إلا القليل من الوقت لمزاولة الأنشطة الثقافية، والنساء اللاتي اعتبرن أساسًا حاملات للثقافة التقليدية والقيم الروحية. وللأسباب التي أشرت إليها سلفًا، لا أعتقد أن هذا كان حقيقيًّا في الجزء الأول من القرن التاسع عشر إلا بشكل عارض. كان من المفترض أن المجال المنفصل المخصص للنساء لا يحتاج إلى المهارة، ولا التعليم ولا الثقافة، اللهم إلا بالمعنى السطحي جدًّا، والسطحية هي بالضبط الصفة التي لم يكن من المفترض أن توجد في الثقافة وفقًا لرؤية العالم لدى البرجوازية.

وفي غضون الفترة المبكرة من تحرر النساء البرجوازيات، حصلت النساء حقًّا على الحق في الثقافة الرفيعة، بالإضافة إلى غيره من الحقوق التي ما زالت مقتصرة حتى اليوم على الجنس الآخر بحكم القانون (*de Jure*) أو بحكم الأمر الواقع. لكنهن فعلن هذا بالضبط بابتعادهن عن مجال خاص بالنساء له وظائف

نوعية خاصة. ويقدر ما بقين في إطار مجال خاص بالنساء، كان المضمون الثقافي للمجال لا يحتوي على الكثير من الثقافة البرجوازية الرفيعة. على العكس، كانت التطورات الكبرى في المجال المنفصل المخصص للنساء أثناء هذه الفترة هي استغلال النساء بانتظام بوصفهن سوقًا للبضائع والخدمات، سواء للمشتريات عمومًا أو للأدب بشكل خاص. فمن جهة، ظهرت الإعلانات الموجهة خصيصًا للنساء، ومن جهة أخرى ظهرت الصحافة النسائية في شكل إصدارات خاصة بالنساء، وصفحات خاصة بهن في الصحف والدوريات العامة. ركز هذان الاتجاهان عن وعي شديد على ما شعرا أنه يروق للنساء ويدفعهن إلى الشراء بشكل إيجابي، وركزا على الموضوعات التي تعتبر عمومًا من أكثر اهتمامات النساء، مثل الأسرة، والبيت، والأطفال، والتجميل الشخصي، والحب، والغراميات وما إلى ذلك. لم تكن الثقافة الرفيعة بين هذه الموضوعات، اللهم إلا لأقلية ضئيلة من النساء شديدات الثراء والمتكبرات اللاتي يتحرقن شوقًا إلى معرفة كل جديد على الصعيد الاجتماعي في جميع النواحي. لا شك في أن كثيرات من النساء المتحررات والمثقفات التهمن أيضًا صفحات الأزياء وقرأن الروايات الغرامية من دون أن ينتقص ذلك من مكانتهن، لكن في الواقع أن كثيرًا من مثل هؤلاء النساء ما زلن حتى اليوم لا يتباهين فعلًا بتذوقهن للروايات الغرامية.

لا شيء من هذا يعني أن النساء اللاتي عشن في ما بين عامي 1880 و1914 حاولن محاكاة الرجال، أو حاولن أن يصرن رجالًا. كن يعرفن جيدًا أن الرجال والنساء لا يتشابهون، حتى حين يفعلن الأشياء نفسها، وكن يعترفن أنهن مساويات تمامًا للرجال، أو يمارسن أدوارًا عامة، كما يتضح حين نلقي نظرة على عروض خطابات روزا لوكسمبورغ (Rosa Luxemburg) ويوميات بياتريس ويب (Beatrice Webb). معنى هذا أن الإصرار في ذلك الوقت على أن النساء كان لهن مجال منفصل، بما في ذلك الادعاء بأنهن يحملن مسؤولية خاصة عن الثقافة، كان مرتبطًا بردود الفعل السياسية والاجتماعية. طمح الرجال المتحررون والنساء المتحررات على قدم المساواة إلى العيش في بيئة عامة لا تميز ضد أي من الجنسين. لكن في هذه البيئة العامة، ربما أضحت الثقافة بالمعنى البرجوازي للكلمة أكثر مركزية لتعريف **البرجوازية الجديدة** (Bürgerlichkeit) [= انظر الثبت التعريفي] مما كانت عليه من قبل، أو حتى ربما منذئذٍ.

الفصل العاشر

الفن الجديد (Art Nouveau)[*]

لا توجد الجماليات في فراغ، خصوصًا جماليات حركة فنية، أو إذا أحببت، عائلة من الحركات الفنية، مخلصة بعمق للفن بوصفه جزءًا من الحياة اليومية مثل حركة الفن الجديد، وهي حركة لا تقتصر بحكم تعريفها على امتلاك أسلوب، بل تكرس نفسها لأسلوب حياة. كتب المعماري العظيم أوتو فاغنر (Otto Wagner) الذي عاش في الجزء الأخير من القرن التاسع عشر في فيينا في كتابه **المعمار الحديث** (*Modern Architecture*) الصادر في عام 1895: «الحياة الحديثة هي نقطة الانطلاق الوحيدة الممكنة لإبداعنا الفني». أريد أن أتكلم في هذا المساء عن ماهية هذه «الحياة الحديثة» بالمعنى الحرفي للكلمة، بمعنى البيئة التي تمخضت عن الفن الجديد، والاحتياجات الاجتماعية للحركات الفنية التي انتمى إليها هذا الفن، وما الذي أخذت هذه الحياة الحديثة على عاتقها خدمته، وماهية المدينة في نهايات القرن التاسع عشر بمعنى أخص. ذلك أنه، كما لاحظت الكاتبة والمؤرخة روزماري هيل (Rosemary Hill) في إحدى ملحوظاتها الأكثر إدراكًا للأمور عن المعرض الحالي، «لو وجدت حقيقة واحدة تكاد تكون عامة عن الفن الجديد لكانت أنه حضري وخاص بالمدن الكبيرة وضواحيها»[1].

(*) هذه أول مرة تنشر فيها هذه المادة، وهي مأخوذة عن محاضرة ألقيت أصلًا في متحف فيكتوريا وألبرت ميوزيَم في 25 حزيران/ يونيو 2000.

(1) Rosemary Hill, ««Gorgeous, and a wee bit vulgar»: From *Gesamtkunstwerk* to «Lifestyle»: The Consumable Daring of Art Nouveau,» *Times Literary Supplement* (5 May 2000), p. 18.

لقد كان حضريًا وخاصًا بالمدن الكبرى وضواحيها بعدة طرائق واضحة. فما عليك إلا أن تجول في هذا المعرض وتشاهد معروضاته: معمار محطات مترو الأنفاق في باريس، والسكك الحديد في فيينا. «وتنطبق طريقة بنائه» (هذا إذا سمحتم لي بالاقتباس من د. هيل مرة أخرى) «على الشقق السكنية، وقاعات عزف الموسيقى، وحمامات السباحة» (وأنا أزعم أنها تفكر في الحمام الكبير في فندق جيلرت في بودابست). كان أسلوب الفن الجديد علمانيًا بالكامل تقريبًا، باستثناء المعماري الكتالوني غاودي (Gaudi)، وهو معماري عظيم وفريد من نوعه بجميع المقاييس. وكان الفن الجديد عند حوالى بداية القرن بلا شك «الاختيار المرتقب لمؤسسات الحياة المدنية الحديثة، لمكاتب صحف غلاسكو هيرالد(*) ودي تسايت(**)، ولاستديوهات التصوير الفوتوغرافي في ميونيخ وبودابست، وللفنادق، ولمترو باريس وللمتاجر الكبرى [مثل متاجر غاليري لافاييت وسماريتان في باريس]». حقًا، لقد سُمّي الطراز في إيطاليا باسم ليبرتي، تيمنًا باسم متجر كبير. وقد قيل لي إنه يمكنك حتى اليوم أن ترى تأثير الفن الجديد على الحديد المشغول في محلات هارودز، الذي ترجع واجهته الحديثة إلى ما بين عامي 1900 و1905. كما يجب ألا ننسى جزءًا آخر من البنية التحتية للمدينة الحديثة أُنتج في ذلك الوقت، ألا وهو ساحة نيو سكتلانديارد في لندن التي يرجع تاريخ إنشائها إلى عام 1891، على يد فيليب ويب (Philip Webb) الذي كان شريكًا قديمًا لوليام موريس.

(*) مبنى غلاسكو هيرالد (Glasco Herald): غلاسكو هيرالد جريدة يومية اسكتلندية صدرت في عام 1783 في مدينة غلاسكو، ويقال إنها أقدم صحيفة صدرت وما زالت تصدر حتى اليوم في العالم، وهي صوت يسار الوسط العمالي. بنى المعماريان كامبل دوغلاس وجايمس سيلرز مبناها السابق في نهايات القرن التاسع عشر على طراز الفن الجديد (آر نوفو). قدم المعماريان تصميم هذا المبنى ومبنى آخر في غلاسكو في مسابقة أجريت بين المعماريين في سنة 1880-1881. كان هذا المبنى الضخم فريدًا من نوعه، واستلهمه دوغلاس وسيلرز من النمط الفرنسي لطراز الفن الجديد [المترجمة].

(**) مبنى الدي تسايت (Die Zeit): أنشأ المعماري النمساوي أوتو فاغنر واجهة مبنى جريدة دي تسايت (الوقت) على نهج طراز الفن الجديد (آر نوفو) في عام 1902، مستخدمًا الألمينيوم والإضاءة بمصابيح مركبة بشكل زخرفي. يقع المبنى في شارع كارينثيا وهو من أشهر شوارع التسوق في منطقة وسط فيينا الفخمة المتميزة بالثراء. واجهة المبنى مصنوعة بالكامل من الزجاج والألمينيوم، وهي مثال لما نادى به بيان حركة الحداثة في فيينا، إذ اختفت منه جميع التفاصيل الزائدة. كما صمم فاغنر أثاث المبنى [المترجمة].

هذا أمر يكاد لا يثير الدهشة. فقد كانت المدن الكبرى لغرب أوروبا ووسطها، أي تلك التي يعيش فيها مليون أو أكثر من البشر، قد وصلت إلى ما يقرب من أبعادها التي بلغتها في القرن العشرين بحلول نهايات القرن التاسع عشر، ومن ثم تطلبت المؤسسات الخدمية التي نربطها نحن الآن بمثل هذه المدن، وأبرزها نظام النقل الحضري السريع. هذا هو السبب في إنشاء سكك حديد كهربائية فوق الأرض وتحت الأرض في هذا الوقت في لندن نفسها، وفي برلين، وفي باريس، وفي فيينا، بل في بودابست التي كانت أول من أنشأ هذه السكك الحديد في قارة أوروبا، فضلًا عن بعض السكك الحديد الرائدة في لندن التي تعمل محركات قطاراتها بالبخار. أقول «المؤسسات الخدمية» قصدًا، لأن ما فعلته هذه المؤسسات كان أهم من شكلها المثير للإعجاب بعظمته. لم يكن المظهر التذكاري جزءًا من اختصاص هذه المؤسسات، على عكس الإنشاءات الرمزية العظيمة للحداثة البرجوازية للقرن التاسع عشر، مثل محطات السكك الحديد، ودور الأوبرا، ومباني البرلمانات، بل حتى تلك القصور الإضافية العظيمة، والمسارح العامة. والمقصود بالمظهر التذكاري استلهام طراز تاريخي من نوع ما حظي بالقبول بوصفه من طرز الطبقة العليا. أتاح هذا بالفعل نطاقًا أوسع للطرز غير التقليدية في المباني الخدمية مثل محطات النقل العام، والمتاجر الكبرى، وبنوك الادخار. لكن يوجد إسهام مهم آخر للفن الجديد في المشهد الحضري، ألا وهو الملصق، الذي وجد الأسلوب العام لهذا الطراز الفني ملائمًا لاحتياجاته إلى حد بعيد.

لكن إذا كان الفن الجديد لم يتخصص في المظهر التذكاري، فقد اهتم اهتمامًا كبيرًا بلا شك بمظهره الخارجي العام. فتأثير الفن الجديد على المدن التي ارتبطت به بشكل وثيق أكثر من غيرها لا تخطئه العين، مثل أثره على هلسنكي، وغلاسكو، وبرشلونة، وميونيخ، وشيكاغو، وبراغ. كان معدل نمو هذه المدن يسمح بالطبع ببناء قطاع كبير ومنظور من منازل الطبقة الوسطى في الحقبة التي كان فيها هذا الطراز الفني صرعة شائعة، كما يتضح في مدينة هلسنكي (وتذكروا أنه فضلًا عن المؤسسات الخدمية الجديدة وبيوت المليونيرات الموقتة في بروكسل وبرشلونة، كانت المباني من طراز الفن الجديد أساسًا من إنشاء الطبقة

المتوسطة حيث تسكن وتعيش). ولا يقتصر تفسير سبب ظهور الفن الجديد في الواجهة العامة لبعض المدن أكثر من غيرها على معدل النمو، فلا يفسر هذا المعدل لماذا يظهر هذا الفن في غلاسكو أكثر من لندن، ولا في ميونيخ أكثر من برلين - ولو أن هذا المثال لا يأتي من العرض الحالي - بل حتى في وسط غرب سوليفان وفرانك لويد رايت أكثر من نيويورك. والفن الجديد عمومًا ليس من السمات المميزة للمدن الكبرى في الدول القومية (فيينا والمعرض الدولي الذي خطط له في باريس في عام 1900 استثناءان كبيران)، لكنه من السمات المميزة للبرجوازية المتمتعة بالوعي الذاتي والثقة في النفس في مدن المقاطعات والأقاليم. ربما كان هذا هو السبب في عدم وجود أسلوب فريد للفن الجديد، على الرغم من الرابط العائلي الواضح بين جميع تنويعاته، كما لا يوجد له اسم واحد. إنه يشبه موسيقى الروك بشكل ما، إذ يتكون مثلها من مجموعات تنتمي إلى العائلة نفسها، لكن كل منها، أو على الأقل كل واحد مثير للاهتمام منها، يناضل من أجل «صوته» الخاص. وسأعود إلى هذه النقطة في ما بعد.

ما وجه الجدة في مدينة النصف الثاني للقرن التاسع عشر؟ لقد كان - ويجب أن يكون - أنها مدينة قائمة على أساس النقل العام، أي مكان لم يعد الناس يعيشون فيه، ويعملون ويلعبون على بعد مسافة يمكن الذهاب إليها سيرًا على الأقدام. وقد صار هذا النقل العام الرخيص متاحًا منذ بواكير ثمانينيات القرن التاسع عشر (في نيويورك منذ نهاية سبعينيات القرن التاسع عشر)، وصار ساكن المدن الكبرى فجأة ما نسميه اليوم باسم مستخدم المواصلات العامة. ولأعطكم فكرة عن سرعة حدوث هذا التحول، اعلموا أن في السنوات الاثنتي عشرة التالية لصدور قانون القطارات الرخيصة في عام 1883 الذي أرغم شركات السكك الحديد على إتاحة تذاكر رخيصة الثمن على نطاق واسع، ازداد عدد التذاكر المبيعة للعمال في جنوب لندن من حوالى ستة وعشرين ألف تذكرة سنويًا إلى حوالى سبعة ملايين تذكرة سنويًا[2]. قبل ذلك، على الأقل وفقًا لقواعد اتحاد العمال بلندن، كان من المفترض أن أي عامل يسكن على بعد أربعة أميال من مكان عمله لا بد من أن

(2) Eric Hobsbawm, *Workers: Worlds of Labour* (New York: Pantheon, 1985), p. 136.

يذهب إلى عمله ويعود منه مشيًا، وعلى أي من يسكن على محور يبعد أربعة أميال عن مكان العمل أن يتقدم للحصول على بدل إقامة. لكن هذا تضمن تجديدًا كبيرًا، مثل أخذ بيئة المدينة الطبيعية ومشكلاتها الاجتماعية في الحسبان بشكل منهجي، أو «تخطيط المدن»، وهو مصطلح ظهر بسرعة في السنوات الأولى من القرن الجديد، وسجل أول استخدام له في عام 1904.

حدث تطوران جعلا النقل العام ضروريًا، لكن النقل العام أسرع بهذين التطورين أيضًا، وهما الانعزال السكني أو نشوء الضواحي، ونشوء مناطق شديدة التخصص في المدن الكبرى، مثل المراكز المخصصة للتسوق، والترفيه، ومختلف أنواع النشاط الاقتصادي. فكروا في ظهور ما اعتاد الناس تسميته «أرض المسارح»، بوصفها جزءًا متخصصًا من حي وست إند (الطرف الغربي) بلندن، وبناء على ذلك، حي سوهو الذي نشأ بعد ذلك بقليل باعتباره حيًا للمطاعم. بنيت الغالبية العظمى من مسارح حي وست إند، أو أعيد بناؤها، في ما بين منتصف ثمانينيات القرن التاسع عشر والحرب العالمية الأولى. ويصدق الشيء نفسه على قاعات الموسيقى الجديدة التي افتُتحت في جميع أنحاء لندن، مثل صالات البالاديوم، وهولبورن إمباير، وفيكتوريا بالاس، والتي دعمت الآن صالات الموسيقى التي تشهد ازدهارًا كبيرًا في أحياء الطبقة العاملة. لكن حتى هذا كان يتضمن درجة من تخطيط المدن، أي أخذ المدينة الكبرى ككل في الحسبان. ولم ينشأ أي مسرح في شارع شافتسبيري آفينيو قبل عام 1888، ولم يكن من الممكن إنشاء أي مسرح هناك قبل هذا التاريخ، حيث إن شافتسبيري آفينيو - الذي يشير اسمه نفسه إلى عنصر من عناصر الإصلاح الاجتماعي - كان قد أنشئ حديثًا، وقد عُدّ مثالًا مبكرًا للتخطيط الحضري.

وبالمناسبة، صار مصطلح «تخطيط المدن» مستخدمًا في بدايات القرن العشرين، وسرعان ما صار متفقًا عليه. باختصار، لم يعد من الممكن تجنب التفكير في المشكلات الاجتماعية للمدن الكبرى ككل.

قارنوا بين تطورات المواصلات في منتصف العصر الفيكتوري وفي نهايات القرن التاسع عشر. يكاد يكون من المؤكد أن بناء السكك الحديد قد

أدى إلى حدوث أكبر انهيار للنسيج الحضري للندن منذ الحريق الكبير الذي شب فيها في عام 1666، ويتشابه الحدثان في وقعهما غير المقصود على المدينة، إذ دمرا أجزاء كبيرة منها بطريقة غير منظمة. من جهة أخرى، لم يكن في خطة نظم النقل العام الجديدة أن تكون للركاب فقط، بل كانت أيضًا تفهم بشكل واعٍ على أنها وكالات لإنشاء الضواحي، بمعنى أنها أداة لإعادة توزيع السكان عبر المنطقة التي تتوسع من المدينة الكبيرة، فضلًا عن هؤلاء الذين لم يقدروا على العيش في المناطق الداخلية من المدينة التي صارت متخصصة في نشاط أو آخر الآن، أو لم يعودوا يرغبون في العيش فيها. تذكروا أن هذا كان العصر الذي توسعت فيه نواة المدينة الكبرى القديمة، وكثيرًا ما حدث هذا التوسع بشكل منهجي لتصير المدينة «برلين الكبرى»، أو «فيينا الكبرى» أو نيويورك، التي توسعت بأن ضمت إليها مجتمعات أهلية سبق أن كانت مستقلة، مثل بروكلين أو ستغليتز.

قليلة هي المدن الكبرى التي قاومت هذا الاتجاه، وأبرزها باريس. وعنى هذا بدوره ما هو أكثر من تنظيم الحكومة لما سبق أن كان تجمعات من المحليات، وقد أنشئ مجلس لعموم لندن في عام 1889 للمرة الأولى في التاريخ. وعنى أيضًا تقديم الإنشاءات لضواحي المدن التي تزداد تخصصًا، بل ربما حتى الإسكان والبنية التحتية للسكان الذين أعيد توزيعهم.

وللتذكّر أيضًا، أذكر أمرًا يكاد يكون ذا علاقة بالنمو الحضري الجديد، ألا وهو نهضة الحركات العمالية، التي أشارت إلى الحاجة لعمل شيء بصدد الحالة المزرية التي يعيش فيها الكثير من أبناء الطبقة العاملة الحضرية.

خذوا مثلًا التزويد بشيء كان ذات يوم علامة على عظمة بريطانيا، ولم يعد كذلك، وهو بالتحديد نظام المكتبات العامة المجانية. إن نظرة على ما كتبه نيكولاوس بفزنر (Nikolaus Pevsner) كفيلة بأن تريكم أن هذه المكتبات بنيت أساسًا في مختلف أنحاء لندن في تسعينيات القرن التاسع عشر، كما حدث حقًا مع حمامات السباحة العامة المحلية، ومن غير المستغرب أنها بنيت بالأسلوب الجمالي لحركة الفنون والحرف الذي يتطابق في بريطانيا مع أسلوب الفن الجديد في قارة أوروبا. ويرجع هذا إلى أن الإلهام كان اجتماعيًا وجماليًا.

كما من غير المتسغرب أن مخططي المدن ومهندسي الأحياء كانوا مقتنعين بتقاليد اجتماعية قوية. لقد أتوا من البيئة الاشتراكية البريطانية التقدمية، فسارت الجماليات والمثل الاجتماعية يدًا بيد.

لكننا نواجه هنا تناقضًا معينًا في جوهر الفن الجديد وفي عائلة الفنون الطليعية لنهاية القرن التاسع عشر الذي هو جزء منها. أنا أشير إلى أن هذا الأسلوب كان إلى حد بعيد أسلوب لحظة معينة في نشأة الطبقات الوسطى الأوروبية وتطورها، لكنه لم يصمم لها. على العكس، كان هذا الفن ينتمي إلى طليعة مضادة للبرجوازية بل حتى مضادة للرأسمالية في أصولها، هو وما تعاطف معه ممارسوه. حقًا، لو كان لهذه الطليعة أي قابلية اجتماعية - سياسية، لكانت القابلية للحركات العمالية الجديدة - ومعظمها اشتراكي - التي انفجرت فجأة في ثمانينيات القرن التاسع عشر وبدايات تسعينياته. أجمل معماريي هولندا ممن يأخذون بالأسلوب الجديد هو بيرلاغ (Berlage)، الذي بنى مقر أقوى نقابة عمالية في أمستردام، نقابة العاملين في صناعة الماس. أما هورتا نفسه فصمم مقر حزب العمال الدنماركي في بروكسل المعروف باسم سراي الشعب، والذي دُمّر في ستينيات القرن العشرين التي حملت أفدح الكوارث في تاريخ بناء الحضر في العصر الحديث. وقد صممه خصيصًا - وأنا أقتبس منه - مبنى يتمتع «بترف الهواء والضوء اللذين طالما غابا عن منازل المناطق العشوائية التي يسكنها العمال»[3]. كان القادة الاشتراكيون البلجيكيون متشوقين حقًا إلى دعم الطليعة الفنية لزمنهم، التي كانت تعني **الرمزية** [= انظر الثبت التعريفي] في الشعر وتصوير اللوحات، و**الواقعية الاجتماعية** أو «**الطبيعية**» [= انظر الثبت التعريفي] في النحت، والفن الجديد في المعمار. لهذا كان أسلوبها المتميز بتفضيل الأشكال العضوية الانسيابية، الذي ما زلنا نعجب به في تصميمات وليام موريس، ونقدها الاجتماعي ومثالياتها في الفن، جزءًا لا يتجزأ من الحياة والبيئة المجتمعية للشعب (بمعنى أنه كان للناس العاديين)، وكان كل هذا متأثرًا بعمق شديد بـ **حركة الفنون والحرف البريطانية** [= انظر الثبت التعريفي]، لأن

(3) Stephen Escritt, *Art Nouveau*, Art and Idea Series (London: Phaidon, 2000), p. 77.

بريطانيا كانت أول بلد أوروبي يتحول بفعل الرأسمالية الصناعية، ومن ثم صدر عنه (مع راسكين وموريس) أقوى ازدراء أتى من الداخل لعواقبها الاجتماعية والثقافية، فضلًا عن أثرها على إنتاج الفنون والبيئة البشرية، وعلى البحث عن بديل اجتماعي - جمالي. لاقى موريس على وجه الخصوص استقبالًا حافلًا في قارة أوروبا بوصفه مبشرًا بإنجيل ثوري اجتماعيًا ومن ثم ثوري جماليًا، خصوصًا في بلدين صناعيين آخرين، هما بلجيكا التي صُكّ فيها مصطلح الفن الجديد فعلًا، وألمانيا.

ومن المدهش أن وقع الفن الجديد لم يأت من خلال السياسة كثيرًا، ولا حتى من خلال الحركة الاشتراكية، بل أتى مباشرة من خلال ممارسين للفنون ذوي وعي اجتماعي، ومخططين للمدن، ولا يقل عنهم منظمو المتاحف ومدارس الفنون. لهذا صار للأيديولوجية الجمالية للحركة الاشتراكية البريطانية الصغيرة وغير المهمة التي نشأت في ثمانينيات القرن التاسع عشر حضور أوروبي كبير. وصارت مجموعة الصور التمثيلية التي رسمها والتر كرين (Walter Crane) للاشتراكية نموذجًا لحركات اشتراكية أوروبية أكبر من الحركة البريطانية بكثير.

هذا هو أيضًا السبب في أن كتاب **رواد التصميم الحديث** (*Pioneers of Modern Design*) لنيكولاوس بفزنر كان محقًّا حين رأى موريس وحركة الفنون والحرف أسلافًا مباشرين للحركة المعمارية الحديثة، إذ كان حلم الحداثة الذي بقي أكثر من غيره في القرن العشرين هو أن يصير المعمار بمنزلة إنشاء مدينة فاضلة اجتماعيًا. لهذا السبب أنشأ آشبي (Ashbee) «نقابة الحرف اليدوية» في حي إيست إند (الطرف الشرقي) بلندن في عام 1888. وشرع إبنزر هوارد (Ebenezer Howard) في بناء المدن الفاضلة الحضرية/ الريفية اللاطبقية في «مدن الحدائق» (garden cities) التي أنشأها، أو بالأحرى المجتمعات المحلية المكونة من مدن خضراء ذات حجم إنساني استلهمها من قراءته كتاب **النظر إلى الخلف** (*Looking Backward*) لمؤلفه إدوارد بيلامي (Edward Bellamy)، الاشتراكي الأميركي الذي بشر في كتابه بالمدن الفاضلة، فكان نصًا شديد التأثير في ثمانينيات القرن التاسع عشر وتسعينياته. وتحمست السيدة هنرييتا بارنيت (Dame Henrietta

(Barnett)، أرملة مؤسس قاعة توينبي (Toynbee) في حي إيست إند، لأن تكون ضاحية هامبستيد غاردن الجديدة التي أرادت إنشاءها حيًّا سكنيًّا يمكن أن تعيش فيه الطبقة الوسطى والطبقة الفقيرة معًا في مكان ينعم بالجمال والراحة، على الرغم من أنه خلا من الحانات. ولم تنظر إليه بوصفه منطقة سكنية لطبقة واحدة مخصصة للمهنيين الذين ينعمون بالرخاء كما تحول بالفعل. وأتى مخططو هذه المجتمعات المحلية ومعماريوها من بيئة من عملوا مع وليام موريس، ونذكر منهم باتريك غيديز (Patrick Geddes)، وريموند أنوين (Raymond Unwin) الذي بنى مدينة الحدائق في ليتشوورث والكثير من الضواحي، ووليام ليثابي (William Lethaby) الذي نظم المدرسة المركزية الجديدة للفنون والحرف في مجلس بلدية لندن، والأخيران كانا من الفابيين [= انظر الثبت التعريفي].

لكن حركة الفنون والحرف لم تكن مجرد تصميم للمدينة الفاضلة، بل إنتاج لقطع من الأثاث المنزلي والديكورات المنزلية المصنوعة بعناية وبجهد والباهظة الثمن بالضرورة. كانت طريقة لتأثيث وتزيين المكان لنوع جديد من الحياة للطبقة المتوسطة، ولمن يسكنونه طالما تعلق الأمر بالنساء. والحق أن أحد التجديدات البريطانية التي استولت على خيال قارة أوروبا كان هذا الجزء الأساسي من تقليد راسكين - موريس، ألا وهو البناء من أجل الراحة الجميلة، لا إجادة البناء بغرض استعراض الهيبة. وسرعان ما جعل أيديولوجيو قارة أوروبا مثل موثيسيوس (Muthesius)، وفان دي فيلدي (van de Velde) من أنفسهم المتحدثين باسم هذا النموذج، وإن كان بطرائق شديدة الاختلاف. من الحقيقي أن البلدان ذات تقاليد الحياة القوية التي تحتفي بالحرف الفخمة، مثل فرنسا والنمسا، استقبلت حركة الفنون والحرف البريطانية من دون سياساتها، كما حدث في فيينا[4] بل حتى بسياسات شديدة الاختلاف، كما حدث في فرنسا[5]. وتوجد فجوة واضحة، إن لم يكن تناقضًا، بين موريس الذي حلم بفن

(4) Carl E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture* (London: CUP Archive, 1981), p. 304.

(5) Debora L. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-siècle France: Politics, Psychology, and Style*, Studies on the History of Society and Culture (Berkeley, CA: University of California Press, 1989), pp. 138-139.

من الناس وإلى الناس، والمصنع الذي أنتج منتوجات باهظة الثمن للأقلية التي يمكنها دفعه.

وبهذا نصل إلى ثاني الموضوعين الأساسيين اللذين أطرحهما، ألا وهو تحول الطبقات الوسطى في العقود على جانبي عام 1900. ناقشت هذا الموضوع بشيء من الإسهاب في الجزء الثالث من كتابي عن تاريخ القرن التاسع عشر المعنون **عصر الإمبراطورية**، وفي فصل سابق، لكن اسمحوا لي أن أحاول تلخيص حجة ما زلت مقتنعًا بها بإيجاز. ولأبدأ بمفارقة غريبة.

> كان أفراد الطبقات المتوسطة الناجحة متأكدين من تحضرهم، وكانوا عمومًا واثقين في أنفسهم في قرن البرجوازية المنتصرة (أستعير هذه العبارة من مؤرخ فرنسي)، ولم يكونوا يواجهون في المعتاد مصاعب مالية، لكنهم لم يصيروا مرتاحين بدنيًا إلا في وقت متأخر جدًا من القرن... كان التناقض الظاهري في أكثر القرون برجوازية يكمن في أن نمط الحياة فيه لم يصبح «برجوازيًا» إلا في وقت متأخر... وأنه لم ينتصر إلا انتصارًا موقتًا بوصفه طريقة وأسلوب حياة خاصين بطبقة معينة[6].

واللحظة التي اتضح فيها هذا التغير كانت أيضًا لحظة ظهور الفن الجديد، أول أسلوب «حديث» يتبع الحداثة عن وعي ووفقًا لبرنامج، يهزم كل ما عداه. ولم يكن عبثًا أن يتحدث كتاب صدر حديثًا عن «الراحة البرجوازية الخالية من الشعور بالخجل التي يوفرها الفن الجديد»[7].

كان لهذا التغير في أسلوب حياة الطبقات الوسطى أربعة أسباب. الأول هو أن التحول الديمقراطي للسياسة قوّض التأثير العام والسياسي لجميع الأفراد ما عدا أعظمهم وأقواهم، فانتقلوا من الحياة التي «لا يمكن التمييز فيها بين الحياة الخاصة والعرض العام للمكانة والادعاءات بالحقوق الاجتماعية» إلى أسلوب حياة أقل رسمية، يتسم بالأصالة في صفة الخصوصية التي صارت سمة له. يصف فيكتور هورتا، المعماري البلجيكي العظيم الذي يأخذ بأسلوب

---

(6) Eric Hobsbawm, *Age of Empire* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1987), p. 165.

(7) Escritt, *Art Nouveau*, p. 70.

الفن الجديد، عملاءه الآتي معظمهم من المهنيين المرتاحين من أعضاء محفل البنائين الأحرار «المحبين لفعل الخير»، بأنهم «أناس منعتهم مهنتهم من التحرك العام والاهتمام بأي أمور سياسية، وأدت بهم شخصيتهم المستقيمة إلى الميل نحو الخصوصية والجمال لا نحو الشائع لدى الجماهير والعامة»[8]. هذا لا يعني أن ذلك قد منعهم من الوقوف ضد سيطرة القساوسة وعن أن يكونوا تقدميين سياسيًا.

الثاني هو ضعف معين في الروابط بين البرجوازية المنتصرة والقيم البيوريتانية التي كانت مفيدة جدًّا لتراكم رأس المال في ما سبق. لقد تكونت الثروة، أو أن البرجوازية لم تعد في حاجة إلى الامتناع عن متع الحياة. باختصار، صار الإنفاق في أهمية الكسب، وحتى الذين لم يتمكنوا من منافسة فاحشي الثراء تعلموا كيف ينفقون أموالهم على وسائل الراحة والمتعة. ولا بد من أن هذا كان يعني إعطاء أولوية قصوى للاعتبارات الجمالية، خصوصًا في ما تنفقه النساء. ألم يكن دور المرأة ورسالتها في المجتمع - على ما كتبته مجلة ريفو دي زار ديكوراتيف (*Revue des Arts Decoratifs*) المتخصصة في فنون الديكور - هو أن تجسد «طبيعة النضارة» بتغييرها بشكل موسمي لزينة جسدها وزخارف محيطها الداخلي[9]؟ هل يدهشنا أن معرض عام 1900 اتخذ من «المرأة الباريسية» رمزًا تذكاريًا له؟

أما الثالث فكان إضعاف هياكل العائلة الأبوية. فمن جهة، تحررت النساء البرجوازيات بدرجة هائلة، ومن جهة أخرى، ظهر من تراوحت أعمارهن بين سن المراهقة وسن الزواج بوصفهن فئة مستقلة من «الشباب». تذكروا أن الكلمة الألمانية الدالة على الفن الجديد هي كلمة يوغندستيل (*Jungendstil*) التي تعني «طراز الشباب». إذا سمحتم لي بتكرار ما سبق لي قوله: «أحيانًا ما تصير كلمتا 'شباب' و'حداثة' مترادفتين بحيث يمكن استخدام إحداهما بدلًا من الأخرى، و'الحداثة' تعني تغيرًا في الذوق، والديكور، والطراز... ولا يقتصر

---

(8) المصدر نفسه، ص 72.

(9) Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-siècle France: Politics, Psychology, and Style*, p. 189.

[هذا] في أثره على شكل إزجاء وقت الفراغ وحسب... بل يزيد بشكل كبير جدًّا من دور البيت بوصفه الموقع المخصص لنسائه [وهن اللاتي يبدعنه]»[10]. ثم صار طراز الحياة هذا إجباريًّا بطريقة ما كما كان الطراز القديم. واسمحوا لي أن أذكركم بتكوين تلك الأسرة البرجوازية التي عاشت في تسعينيات القرن التاسع عشر، ألا وهي أسرة الزوجين الفابيين العظيمين بياتريس وسيدني ويب التي حادت كثيرًا عن المعتاد في ما عدا ذلك. وفي حين اعتمد بيتهما على دخل سنوي بلغ 1000 جنيه استرليني لم تكن من العمل المأجور، وهو مبلغ كبير بمقاييس تلك الأيام، خصصا بيتهما بصورة أساسية لنسج خيوط شبكات التواصل السياسي ولشن حملات من أجل الإصلاح الاجتماعي. لقد كانت الجماليات، والاسترخاء المنزلي، بل والأسرة وتأثيث البيت وتجميله من آخر اهتمامات بياتريس ويب. وكانت الحفلات التي يقيمها آل ويب بعيدة تمامًا عن الاهتمام بوسائل الراحة، والطعام والشراب. لكن بياتريس سجلت في يومياتها أنها كانت تقتطع وقتًا من الأشياء المهمة في الحياة كي تذهب إلى متجر هيل لتبتاع ورق الحائط والستائر من تصميم وليام موريس.

لكن يوجد سبب رابع، هو النمو الهائل في أعداد من ينتمون إلى «الطبقة الوسطى» ككل، أو من يزعمون انتماءهم إليها، أو يطمحون بشدة للانتماء إليها. لا شك في أن التسوق كان من الأسباب التي ربطت في ما بين جميع أفراد الطبقة الوسطى. كتب هـ. ج. ويلز في روايته التحفة التي لا تبارى ذات الطراز الإدواردي [= انظر الثبت التعريفي] **تونو - بانغاي**[*]: «أنهم يستغرقون فيه [التسوق] كما يستغرق المرء في وظيفته، وهم كطبقة يتكلمون عن الممتلكات، ويفكرون فيها ويحلمون بها». تقع الممتلكات المعروضة في هذا المعرض عند طرف المليونيرات في السوق، لكن يجب ألّا ننسى أبدًا أن

---

(10) Hobsbawm, *Age of Empire*, p. 169.

(*) تونو - بانغاي (*Tono-Bungay*): هي رواية واقعية كتبها هـ. ج. ويلز، وتكاد تكون سيرة ذاتية له، نشرت في عام 1909. رسمت الرواية صورة ساخرة لإنكلترا في نهايات العصر الفيكتوري والإدواردي. يعتبر عم بطل الرواية مثالًا لرجل الأعمال الذي يفني حياته في كسب المال والسعي لإنفاقه على متع الحياة، وهو أيضًا رمز للمجتمع البريطاني في بدايات القرن العشرين [المترجمة].

الأعمال الفنية أو الأشياء التي تحمل العلامة التجارية للفن الجديد - التعاريج التي تشبه النباتات وغصيناتها اللولبية، والشعر الطويل المتدلي، والأقمشة المتهدلة على الأجساد الأنثوية - كانت متاحة بجميع الأسعار الممكنة، أو كانت متاحة حقًّا على مستوى عالمي. حين تذهبون في المرة المقبلة إلى فرنسا، انظروا إلى قطعة العملة التي تساوي فرنكًا واحدًا. لقد صممت في عام 1895 خصيصًا لتكون رمزًا للحداثة من الناحيتين الجمالية والأخلاقية، ولم يُعَد تصميمها بعد ذلك. وبينما كنت أكتب عن الفن الجديد في نهايات ثمانينيات القرن العشرين في كتابي **عصر الإمبراطورية**، وجدت نفسي أقلب شايي بملعقة زهيدة الثمن مصنوعة في كوريا، ما زالت الأشكال الزخرفية التي تزينها مستمدة من الفن الجديد.

لكن يوجد عنصر آخر أكثر أهمية من عناصر وعي الطبقة المتوسطة، هو نمط الحياة الذي يوفر الراحة. وحيث إن الموارد المالية للكثيرين ممن طمحوا إلى الوصول إلى مكانة الطبقة المتوسطة كانت محدودة جدًّا بما لا يسمح لهم بالتسوق من أجل الترفيه، كان ما يسمى باسم «غرفة المعيشة» مكانًا مميزًا داخل المنزل، مزودًا بعوامل الترفيه والاسترخاء. ومن الأفضل أن تعاش مثل هذه الحياة بعيدًا من ذوي المراتب الدنيا، وأن تكون بين أسر «مثلنا»، أي في أحياء الطبقة المتوسطة والضواحي، حيث يتسوق الناس في المتاجر الكبرى الجديدة التي بنى المعماريون الجدد الكثير منها في ذلك الوقت نفسه. وأدى إنتاج الأشياء على المستوى الصناعي إلى توفير منتوجات من أعمال الفن الجديد بأسعار أرخص من أجل أولئك الذين ينتمون إلى الطبقة الأدنى من هذه المجموعات الاجتماعية. كانت الضواحي جزءًا أساسًا من المدن الكبرى الجديدة. وكان عليها بالطبع أن تصل في خارج البلاد الأنكلوسكسونية إلى المستويات الدنيا من الطبقة المتوسطة. كانت السكنى في «فيلا» أو «كوخ» من طراز أوروبا الوسطى تدل على دخل مرتفع بدرجة معتبرة، ومكانة اجتماعية عليا، أكثر من السكنى في حي أَبرتوتينغ، حيث سخرت جريدة بانش (*Punch*) في عام 1894[11] من الديكور الداخلي لبيوت حي «ليبرتي» الذي أقيم تقليدًا له.

---

(11) Escritt, *Art Nouveau*, p. 329.

أما الذي جعله فنًّا «برجوازيًّا» أكثر من أي شيء آخر فهو أن النخب البرجوازية التي كانت تدير المدن بالفعل وتنظم تحديثها في هذا الوقت أخذت به بشكل أو بآخر، وكان في معظمه تعبيرًا عن الفخر الإقليمي أو تأكيدًا للذات القومية. هنا بدا إمكان عبور الحداثة بطراز قومي ملائم، سواء أكان حقيقيًّا أم مخترعًا، أمرًا مغريًا، وكان هذا الطراز آسيويًّا في بودابست، واسكنديناڤيًّا في هلسنكي، وسلافيًّا في بوهيميا. أما برشلونة فهي نموذج رائع واكب فيها تخطيط المدن الطراز «الحديث» الذي تاهت به البرجوازية الكتالونية فخرًا في حِمى نهضتها وثروتها، وميزت نفسها عن حكام مدريد المحافظين ذوي الطراز القديم. سار إدخال التيار الكهربائي والفن الجديد المحلي المعروف باسم «**الحداثة العصرية**» [= انظر الثبت التعريفي] تمييزًا له يدًا بيد، في محاولة لتحويل عاصمة من عواصم الأقاليم إلى مدينة عالمية، لخلق ما سماه أحد أيديولوجييها «هذه البرشلونة المتميزة باتساعها وجودة حياتها التي تضخ الثروة والثقافة في جميع أنحاء كتالونيا، بل حقًّا إلى عموم الشعب الإسباني في أيبيريا الغد المنتصرة»[12]. وبالمناسبة، كان هذا الطراز هو الذي اختاره الأقران البرجوازيون الشباب لتأثيث شققهم الجديدة في الأحياء البرجوازية الجديدة[13].

دعونا نصوغ ما قلناه بطريقة أخرى. عند حوالى عام 1900 كانت نسخة من الفن الجديد هي طريقة التعبير التي حاولت المدن الثانوية وصاحبة المقام الثالث أن تنشئ عبرها حداثتها الفائقة في عواصمها المتميزة بالاتساع والحياة المرفهة، ومشروب البيبسي كولا الحضري في مواجهة الكوكاكولا السائدة، على الرغم من أن الكثير منها لم يكن يطمح إلى التميز بالاتساع والفخامة مثل برشلونة. هذا لا يعني أن ذلك قد انطبق على الفن الجديد الذي تكفله الدولة في فيينا وباريس، لكن ظروف حكومات فرنسا وهابزبورغ لا تعنينا هنا. على أي حال، لم يكن الفن الجديد الطراز الوحيد للبرجوازية في نهايات القرن التاسع عشر، ولا كان الطراز الوحيد الذي جُدِّدت على أساسه التجهيزات الحضرية

(12) «La Barcelona del 1900,» *L'Avenc* (October 1978), p. 22.

(13) المصدر نفسه، ص 36.

عند حوالى عام 1900. وكمثال واضح على ذلك، فإنها لم تكد تؤثر في مترو أنفاق لندن.

لكن هذا يتركنا مع سؤال لا بد من أن جميع زوار هذا المعرض قد طرحوه على أنفسهم: لماذا استمر الفن الجديد فترة قصيرة وحسب، اللهم إلا لو أدخلنا معه وقع حركة الفنون والحرف البريطانية، التي لا يمكن أن تلائم الفن الجديد تمامًا، والتي أقام نيكولاوس بفزنر الحجة بشكل مقنع على دورها في تخليق الطراز الحديث؟

لم تثبت عائلة طرز الفن الجديد أنها ملائمة فعلًا على المدى الطويل لحل مشكلات النمو والتنظيم الحضري، سواء عمليًا أو رمزيًا. لقد مثّل الفن الجديد والطرز المتطابقة معه، مثل حركة الفنون والحرف البريطانية، مرحلة على الطريق نحو الحداثة في المسار الوظيفي لأفضل المعماريين. وقد قُدِّر للطراز السائد في معمار القرن الجديد أن يكون مجردًا من الزيادات، مستقيم الخطوط، وأن يكون من بين الطرز التي تأخذ بالنزعة الوظيفية [= انظر الثبت التعريفي]. وقد اشترك مع الفن الجديد في الحماسة العارمة للحداثة، ورفضه النماذج الكلاسيكية وغيرها من النماذج التاريخية. واشترك في طموحات المعماريين نحو النزعة الوظيفية، مثل أوتو فاغنر في فيينا، لكنه نبذ شيئين مغروسين بعمق في الفن الجديد، وهما إضفاء الصبغة المثالية على الحرف التي وُجدت في عصر ما قبل الصناعة أو في الأماكن التي لم يصلها التصنيع، والأهم، الرغبة في التعبير عن الحداثة رمزيًا من خلال الزخارف الكثيرة التي يستلهمها الفنانون من أشكال الكائنات الحية. هذان الجانبان كلاهما قد عوّقا الفن الجديد. ومن الواضح أن أي طراز صيغ ليلائم مجتمع القرن الجديد المتميز بالاستهلاك على نطاق واسع، بل الاستهلاك الواسع للطبقة المتوسطة، كان لا بد له من أن ينبذ النزعة المضادة للتصنيع، حيث إنه يجب أن يلائم الإنتاج الكبير ويتوافق مع الآلات.

ومن الغريب أن هذا ثبت أنه أسهل لنوع الفنون والحرف من طراز وليام موريس، على الرغم من إضفائه الصبغة المثالية على الماضي القوطي [= انظر الثبت التعريفي]، لأن حماسه الاجتماعي للالتزام ببيئة أفضل، وأجمل،

وأكثر توفيرًا للراحة لحياة عامة الشعب تضمن إنتاج ما يلائم الاستخدام في الحياة اليومية للجميع. لهذا يوجد طريق مستقيم يمتد من وليام موريس حتى الباوهاوس [= انظر الثبت التعريفي] كما أدرك بفزنر. لم يوجد دافع تقني إجباري مكافئ من أجل نبذ الزخارف باسم النزعة الوظيفية الخالصة، سواء أكانت ذات خطوط منحنية أم غير ذلك. لكن لا بد للمرء من أن يعترف بأن الميل إلى فخامة باروكية من نوع معين قد يعرقل جعل المنتوجات ملائمة لهذه الأغراض، لا سيما معروضات الفن الجديد التي كفلتها الحكومة الفرنسية في معرض عام 1900، وعلى سبيل المثال سهولة طباعة ملصقات الفن الجديد.

على أي حال، كان الفن الجديد لا يتلاءم مع بعض الأشياء. فحين عمل معماريو اليوغندستيل المنتمين إلى **الجمعية الألمانية للحرفيين**(*)، مثل بيتر بيرنز (Peter Behrens)، لحساب الشركات الصناعية الكبيرة، مثل شركة AEG التي كانت تنتمي إلى هذه الجمعية أيضًا، وجدوا أن لا مفر لهم من أن يصمموا مبانيهم بطريقة شديدة الاختلاف عن الطريقة التي بنوا فيها المساكن الخاصة في ما سبق. حتى المشروعات الاجتماعية الكبيرة مثل العقارات السكنية التي تبنيها البلديات لم تسلّم نفسها كثيرًا للفن الجديد. لذلك لا يدهشنا أن الفن الجديد في أكثر أشكاله تطرفًا لم يبق إلا سنوات عدة. لكن ربما يوجد سبب آخر لقصر حياته. لقد انتهى «العصر الفضي» للبرجوازية الأوروبية الذي ساد قبل عام 1914، والذي ما زال ورثته ينظرون إلى الوراء في حالة حنين إليه. لم تصمد أسر معظم أوروبا التي كانت تعيش في مباني المدن، والواثقة من نفسها،

(*) الجمعية الألمانية للحرفيين (Werkbund): جمعية ألمانية للفنانين، والمعماريين، والمصممين، ورجال الصناعة أنشئت في عام 1907 في ميونيخ بمبادرة من هيرمان موثيسيوس، وبقيت حتى عام 1934، ثم توقفت حتى أعيد إنشاؤها بعد الحرب العالمية الثانية في عام 1950. كان إنشاؤها حدثًا هامًّا في مسار تطور التصميم المعماري والصناعي الحديث، خصوصًا مع ما تلاه من ظهور مدرسة باوهاوس في المعمار. كان هدفها الأول إنشاء شراكة بين صناع المنتوجات والمصممين المحترفين لتحسين قدرة الشركات الألمانية على المنافسة في الأسواق العالمية، فلم تكن حركة فنية بقدر ما كانت جهدًا كفلته الدولة لدمج الحرف التقليدية بتقنيات الإنتاج الصناعي الكبير لتتمكن ألمانيا من منافسة إنكلترا والولايات المتحدة الأميركية. اتخذت الجمعية عبارة «من مساند الأرائك حتى مباني المدن» شعارًا لها، وهو شعار يوضح نطاق اهتماماتها [المترجمة].

والتي تملك المال ويخدمها الخدم، ولم تبق بعد الحرب العالمية الأولى. لكن القالب الفني عاش وبقي على الجانب الآخر من المحيط الأطلسي، من خلال خلف مباشر للفن الجديد تميز بكم أقل من الانحناءات، وهو بالتحديد فن **الديكو** (Art Deco) [= انظر الثبت التعريفي]. بقي هذا الفن وعاش باعتباره الوجه العام للرخاء الأميركي للمدن الحضرية الكبرى في عشرينيات القرن العشرين. ولا يزال المنظر الحضري الطبيعي في نيويورك حتى يومنا هذا يسوده صرحان تذكاريان مبنيان على هذا الطراز، هما مركز روكفلر(*) ومبنى كرايسلر(**)، اللذان انتهى العمل في بنائهما في وقت حدوث الانهيار الكبير لوول ستريت في عام 1929. لكن العصر الفضي انتهى - حتى في الولايات المتحدة الأميركية - بالكساد الكبير في ثلاثينيات القرن العشرين(***).

(*) مركز روكفلر (Rockefeller Center): مجمع معماري مكون من 19 مبنى تجاريًا في مدينة نيويورك، أنشأته عائلة روكفلر في عام 1928، واكتمل بناؤه في عام 1939، وهو يقع في مركز مدينة مانهاتن، واعتُبر في عام 1987 من المعالم التاريخية الأميركية. يمثل مركز روكفلر نقطة تحول في تاريخ النحت المعماري، فهو من بين أواخر المشروعات المعمارية الأميركية التي تضم أعمالًا فنية متاحة للعامة، من أهمها تمثال أطلس، والأفاريز المنحوتة التي تعلو مدخل أحد مبانيه، والتمثال البرونزي الممثل لبروميثيوس وهو يسرق النار للبشر، وغير ذلك من الأعمال الفنية لفنانين عالميين [المترجمة].

(**) مبنى كرايسلر (Chrysler Building): هو ناطحة سحاب مبنية على نمط فن الديكو المعماري، تقع في مدينة نيويورك الأميركية. يصل ارتفاعها إلى 319 مترًا، ويصل عدد طوابقها إلى 77 طابقًا، وهي أعلى مبنى بني بالطوب على هيكل من الحديد الصلب في العالم، والثانية في الارتفاع بعد ناطحة سحاب إمباير ستيت ومبنى بنك أميركا. صمم المبنى المعماري وليام فان ألدين، وانتهى من بنائه في عام 1930 [المترجمة].

(***) الانهيار الكبير لوول ستريت في عام 1929 (The Great Wall Street Crash of 1929): انهارت بورصة الأوراق المالية في وول ستريت في يوم 24 تشرين الأول/ أكتوبر 1929 المعروف باسم يوم الخميس الأسود، وذلك بسبب زيادة العرض على الطلب بشكل خيالي، حيث عرض 13 مليون سهم تقريبًا على لائحة البيع، الأمر الذي أوصل أسعار الأسهم إلى أدنى مستوى بعد ارتفاع سابق. البعض أيضًا يسمون الانهيار «يوم الثلاثاء الأسود» إذ حدث انهيار آخر في سوق الأوراق المالية بعد مرور خمسة أيام، أي في 29 تشرين الأول/ أكتوبر عام 1929، أدى إلى تفشي الخوف في قلوب العامة من أن البلاد مقبلة على حالة من الركود أو حتى انهيار البنية الاقتصادية لأميركا. وأثر هذا الانهيار بلا شك في حدوث الكساد الكبير [المترجمة].

الفصل الحادي عشر

الأيام الأخيرة للجنس البشري(*)

يستحيل فصل كتابات كارل كراوس عن حياته، لأنه - وبحسب برتولت برشت - «شخص صنع نفسه بنفسه على مقاس عدم جدوى عصره». ولا يوجد الكثير مما يقال عن المرات التي ظهر فيها للعالم الخارجي في حياته. ولد كارل كراوس في عام 1874 في بلدة صغيرة في بوهيميا، وهو الابن الأصغر ليهودي ثري يعمل في صناعة الورق. وأتاحت له ثروة عائلته في ما بعد الاستقلال الذي بنى على أساسه دوره في الحياة الثقافية والعامة، كما بنى على أساسه أسلوب حياته؛ شخصًا وحيدًا اختار حياة الوحدة عن وعي بخصوصية مزاجه وغرابته. ثم انتقلت عائلة كارل كراوس إلى فيينا في عام 1877، حيث أمضى حياته بأكملها تقريبًا، في ما عدا الرحلات الطويلة إلى الأرياف وإلى ألمانيا التي كانت من الأمور المعتادة بين الطبقات المتوسطة الموسرة في ذلك الوقت. لم يجد في ألمانيا في ما بعد الكثير من المعجبين، بل وجد على الأرجح عددًا أقل من المعادين له بين الكتّاب وفناني الأداء. توفي في 12 حزيران/ يونيو 1936 في فيينا عن اثنين وستين عامًا.

اختار كارل كراوس أن يمارس دور الغريب مبدئيًّا، ورفض الالتحاق بأي نادٍ من الأندية التي تقبل عضوية أمثاله كما فعل غروشو ماركس. لم ينتم

(*) لم تنشر مادة هذا الفصل من قبل باللغة الإنكليزية. ترجمتها إلى الإنكليزية كريستين شاتلوورث (Christine Shuttleworth).

كراوس إلى أي مدرسة، حتى لو أمكن تصنيفه من ضمن الجيل الثاني من أعضاء الحركة الطليعية في فيينا، تلك الحركة التي نأت بنفسها عن «حداثة» ثمانينيات القرن التاسع عشر، عن هيرمان بار (Hermann Bahr)، وهوغو فون هوفمانستال، وغوستاف كليمت (Gustav Klimt)، واليوغندستيل (Jugendstil)، وآرثر شنيتزلر، والمدرسة الطبيعية. لم يكن له مدرسة تخصه، على الرغم من أنه جذب غرباء موهوبين آخرين وأثر فيهم (فأثر في فيينا في الاشتراكيين الديمقراطيين الشبان والتعبيريين مثل شوينبرغ، وفيتغنشتاين (Wittgenstein)، ولوس (Loos)، وكوكوشكا (Kokoschka)؛ وأثر في ألمانيا في ما بعد في بنجامين وبرشت)، ووقف في صف الكتاب الذين لم يلقوا ما يستحقونه من تقدير. لم يسهم كراوس في أي جريدة أو مجلة. وكان من المنطقي بالنسبة إليه أن يتخذ في نهاية المطاف خطوة نحو إصدار مجلة خاصة به، يصدرها كما يحب ووقتما يحب، ويكتب جميع موادها بنفسه. وعلى أيٍّ ممن يريدون الاستماع إلى كلماته أن يختار عن وعي إما أن يسعى إلى قراءة كلماته المكتوبة أو يسعى إلى الاستماع إليه بشخصه في الأمسيات التي يؤدي فيها أقواله وأغنياته بنفسه وبمفرده تمامًا.

تكونت حياته العامة من هذا المونولوج الذي استمر طوال حياته وخاطب فيه العالم. أما على الصعيد الخاص، فعاش حياة العزلة عن الجمهور العام الكبير - إذا جاز لنا القول - الذي نبذه بدوره، فأضحى يسير وحيدًا في شوارع فيينا «رجلًا ضئيل البنية ضعيفها، نظيفًا وحليقًا، مصابًا بقصر النظر، له ملامح مميزة نبيلة وحادة». وكان المارة والسابلة يتعرفونه ويحيونه، ففيينا مدينة إقليمية كبيرة، لكنه كان يرفض دائمًا تحيات الناس غير المعروفين له شخصيًّا. لم ينتمِ إلى أي دائرة أو وسط، وكان يعمل لساعات طويلة ويركز بشدة في عمله. كما كان سباحًا ماهرًا، وكان يتتبع أعداءه بلا كلل ولا ملل برضا المحارب الذي يسير على الصراط المستقيم، ويعتبر أن من يحيدون عن هذا السبيل المستقيم يتيحون له فرصة لإثبات عظمته. عاش حياته عازبًا، على الرغم من أنه أثناء الحرب العالمية الأولى تقدم لخطبة البارونة سيدوني نادرني فون بوروتين (Baroness Sidonie Nádherný von Borutin)، التي جعل حبها من زمن آخر أيام الجنس البشري (*The Last Days of Mankind*) أقل إزعاجًا له (كان كراوس يحب

التردد إلى دوائر النبلاء البوهيميين، كما كان - والعهدة على صديقته الأميرة ليشنوفسكي (Princess Lichnowsky) - «يمتلك سرًّا مكّنه من أسر لب أفضل أفراد المجتمع بهدوء وبطريقة غير رسمية»). ولم يحدث الزواج، فقد قيل إن الشاعر راينر ماريا ريلكه وضح للبارونة عيوب الاقتران بيهودي من الطبقة الوسطى، مهما كان ألمعيًّا ومقبولاً.

كان كارل كراوس مكروهًا، ومبجّلًا في الوقت نفسه. والأكثر تأكيدًا أن الناس أخذوه بجدية. تجاهلت الصحافة الفيينية كلها وجوده. وكان بالنسبة إلى معجبيه المقياس الذي يعايرون به عصرًا فاسدًا. وقد كتب الصحافي النمساوي فريدريش أوسترليتز (Friedrich Austerlitz) في جريدة آربيتر زيتونغ (*Arbeiter-Zeitung*) أن الرموز الأدبية سواء أكانوا «أصلاء وحقيقيين أم سطحيين وغير أمناء، يمكن التعرف إليهم من موقفهم من كارل كراوس»، على الرغم من أن كارل كراوس ما كان ليستغني عن هذه الجريدة أيضًا. لم يتمكن أحد من كتم صوته إلا الاشتراكية القومية وحدها، أما هو فلم يعد يفهم الزمن الذي تلا صعود النازيين ووصولهم إلى السلطة، ومات وحيدًا.

اتضحت موهبة كارل كراوس الشاب المسرحية في وقت مبكر من حياته، ربما أكثر من موهبته في الأدب، تلك الموهبة المسرحية التي حرم منها لأسباب جسدية. كتب كراوس للدوريات في الثامنة عشرة من عمره، كما ألقى محاضراته العامة الأولى في هذا السن. وصنع لنفسه اسمًا في الصحافة في تسعينيات القرن التاسع عشر، ناقدًا وكاتبًا أدبيًّا - سياسيًّا مجادلًا ضد هيرمان بار وحداثيي ثمانينيات القرن التاسع عشر، وضد الصهيونية الحديثة لتيودور هرتزل. وتأثرت جريدة نيو فريي بريس (*Neue Freie Presse*)، أهم الجرائد الناطقة بلسان الطبقة الوسطى الليبرالية في هابزبورغ، بالشاب ابن الخمسة وعشرين ربيعًا، بحيث عرضت عليه منصب محرر القسم الساخر المعروف باسم الفويوتون (*Feuilleton*) في الجريدة خلفًا للمحرر الألمعي دانيال سبيتزر (Daniel Spitzer) («فالنمساوي الطيب هو قبل أي شيء النمساوي الذي يأخذ حذره»).

لم يقبل كراوس العرض، وأسس دوريته الخاصة دي فاكل (المصباح)

(*Die Fackel*) في العام نفسه الذي نبذ فيه الطائفة اليهودية. وكانت المجلات الصغيرة ذات اللون الأحمر الزاهي التي تصدر منفردة بصفة دورية، هي مكبر الصوت الذي وجه كراوس من خلاله كلماته إلى العالم، أو بالأحرى ضده، تلك المجلات التي كان المسهمون فيها ينسحبون منها تدريجًا لتحل محلهم تعليقات شخصية حقودة على فقرات مقتبسة فيها حماقات أو نوايا سيئة. وصار من خلالها «كراوس ابن مجلة فاكل (*Die Fackel*)»، معدلًا دور النبي التوراتي ليلائم عصر هابزبورغ المتأخر وثقافة وسائل الإعلام النامية التي ظهرت حديثًا، بالحماسة المشبوبة نفسها، لكن بأسلوب نثري أكثر أسلبة [= انظر الثبت التعريفي] وبمزيد من حضور البديهة. وكانت المجادلات بالنسبة إليه ضرورة أخلاقية بقدر ما هي ضرورة جمالية. ويرجع الفضل إلى استقلاله الاقتصادي في قدرته على الاستمرار في هذه المجادلات حتى وفاته، على الرغم من أنه فكر جديًا في إغلاق المجلة بعد عام 1933 بعد أن فقد قراءه الألمان وجزءًا من قرائه النمساويين. وأنقذه الموت من هذا القرار الذي كان لمصلحة الانتحار الفكري. وقد نشرت مسرحية **الأيام الأخيرة للجنس البشري** (*The Last Days of Mankind*) للمرة الأولى في مجلة **دي فاكل** (*Die Fackel*) مثل جميع ما كتبه كراوس.

لا يهتم الأنبياء التوراتيون، والدعاة الأخلاقيون، بل حتى الأخلاقيون الساخرون، إلا قليلًا بالأجندات السياسية. وقد كتب كراوس نفسه عن «ميل مجلة **دي فاكل** (*Die Fackel*) إلى الابتعاد عن السياسة»، وعن «رأيه الذي ظل على توهجه ولم يعتم عليه أي منظار سياسي ينتمي إلى الأحزاب». لكننا لا يمكن أن نسميه رأيًا غير سياسي إطلاقًا، حتى ولو فترت همة كراوس بسبب قضايا مثل الملكية أو الجمهورية، وحق الأمم في تقرير مصيرها، وحق الاقتراع العام. لقد ابتعد عن وعي عن السياسات الحزبية، ما أشعر الاشتراكيين بخيبة الأمل، وهم الذين كانوا يحبون أن يضموا إلى صفوفهم المعارض العظيم للنظام ويجعلوه واحدًا منهم، وهم الذين هاجمهم كراوس بقدر أقل مما هاجم به غيرهم من الأحزاب والسياسيين، وبمزيد من الندم على مهاجمته لهم؛ بل بدا الأمر لهنيهة بعد الحرب العالمية الأولى كما لو كانت معارضتهم للحرب

التي اشترك معهم فيها كراوس أدت إلى تقريب العلاقة بينهم وبينه. لكن هذا كان وهمًا. لم تكن آراء كراوس تلائم أي زاوية سياسية ضيقة، وقد ظل خارج السياسات الحزبية، حتى حين كان يتحدث علنًا عن قضايا الوقت الراهن. كانت القضايا السياسية ذات أهمية ثانوية بالنسبة إليه، لأنه كان مقتنعًا بأن «نواحي القوة الفعالة لا تفعل فعلها داخل الهيئات الممثلة للناس، ولا في البرلمانات، بل في مكاتب المحررين».

سمع كراوس عن الإشارات التي أسلمته للحرب الأخيرة في الصحف، أو بالأحرى قرأها فيها. وأدرك أن الصحافة البرجوازية لسنوات ما قبل الحرب - وعلى رأسها نيو فريي بريس (*Neue Freie Presse*) - فيها جرثومة، لا، بل أدرك بطريقة ما بالفعل حقيقة عصرنا الذي سادته وسائل الإعلام، القائم على خواء الكلمة والصورة. كان يعرف أين تتلاشى الروح، وأين تجد الضباع جثتها - وهي العبارة - ألذ». لم تقتصر الصحافة على التعبير عن فساد العصر، بل كانت هي نفسها أكبر مفسديه، وذلك من خلال «مصادرة القيم من خلال الكلمات». وكان قول كونفوشيوس (Confucius) الذي اكتشفه كراوس متأخرًا، لكن بكل الرضا، يبدو كما لو كان خارجًا من فمه هو:

> إذا كانت اللغة غير صحيحة، فما قيل إذن ليس هو المعنى المقصود؛ وإذا كان ما يقال ليس المعنى المقصود، فالذي يجب فعله يبقى دون أن يُفعَل؛ فإذا بقي دون أن يُفعَل فستتدهور الأخلاق والفنون، وإذا ضلت العدالة عن سبيلها، فسيقع الناس في تشوش ويبقون بلا حول ولا قوة. من ثم ينبغي ألا يوجد أي صدف أو نزوات في ما يقال. هذا أهم من أي شيء آخر.

كرس كارل كراوس حياته لتنظيم العالم من خلال الكلمات. فشكْل مسرحية **الأيام الأخيرة للجنس البشري** وبنيتها قائمان على فساد القيم من خلال الكلمات التي تُقال، أو تُسمع، أو الأهم التي تُقرأ. وليست مصادفة أن كل فصل من هذه المسرحية المأساوية يبدأ بصيحات باعة الصحف وعناوينها الرئيسة.

صارت مسرحية **الأيام الأخيرة للجنس البشري** إحدى أهم روائع الأدب في القرن العشرين، لأن العصر («هذا الزمن العظيم الذي عرفته حين كان زمنًا

ضئيل الشأن») استحق أخيرًا وابل النيران الذي صبّه كراوس على أهداف أصغر حتى عام 1914. كان مجاله دائمًا هو تاريخ العالم، الذي يُعد كما نعلم محكمة استئناف العالم العليا، لكنه كتبه بوصفه مراسلًا صحفيًّا محليًّا من فيينا، الذي يشكل موقعها المثالي بداية كل فصل من فصول مسرحية **الأيام الأخيرة** (*The Last Days*)، ممثلًا بناصية «سيرك»، التي تقع عند تقاطع الطريق الدائري بفيينا مع شارع كارينثيا، حيث يلتقي جميع أهل فيينا الحريصين والحريصات على ارتداء أحدث صيحات الأزياء للنزهة الصباحية سيرًا على الأقدام. كان عالمه هو **الصورة المصغرة من العالم** [= انظر الثبت التعريفي]. ولم تتسع هذه الصورة المصغرة للعالم لتصير عالمًا كبيرًا إلا مع اغتيال الأرشيدوق فرانز فرديناند في سراييفو، التي لا تزال اسمًا مشؤومًا حتى اليوم. وصارت الوقائع المحلية معروفة بوصفها تعليقًا على نهاية عالم بأكمله، وبوصفها «مأساة الجنس البشري».

كتب كارل كراوس **الأيام الأخيرة للجنس البشري** أثناء الحرب العالمية الأولى، التي عارضها كراوس منذ بدايتها وأدانها علنًا في محاضراته. كتب كراوس مسودات معظم المشاهد في مواسم الصيف التي تتالت من عام 1915 إلى عام 1917، وأعاد معالجتها لنشرها في شكل كتاب في عام 1919. ونشرها في العام نفسه في ثلاثة أعداد خاصة من مجلة **دي فاكل**، ونشر صورة أكثر إسهابًا منها في عام 1922 تقع في 792 صفحة في مجلة **إيديتو برينسيبس** (*Editio princeps*) التي صدرت عن دار النشر المملوكة له. كانت هذه المسرحية في إصدارها الأصلي «ذات أبعاد تستغرق بمعيار مقاييس العالم الفاني للعصر عشر أمسيات... مقصود بها أن تُعدّ للعرض المسرحي في شهر مارس»، فهي لم تكن إذًا معدّة لتؤدى على أي أرض أخرى غير المسرح. ولم يعط كراوس مبدئيًّا أي تصريح بعرضها بأي شكل آخر إلا للمركز الاشتراكي الديمقراطي الفني بفيينا في عام 1928، ضد احتجاجات معجبيه التي كان لها ما يبررها، وقد أعطى هذا المركز تصريحًا بعرض نسخة مسرحية مختصرة منها، كانت للأمانة غير مُرْضية حتمًا. وقدم كراوس نفسه قراءات لمنوعات مختلفة من النسخة المسرحية في ربيع عام 1930 في فيينا،

وبرلين، وبراغ، ومورافسكا أوستراڤا، لكنه لم يقدم مثل هذه القراءات قط بعد ذلك. ولم ينشر النص حتى عام 1992.

تُعدّ النسخة الحالية من **الأيام الأخيرة للجنس البشري** مجرد نسخة صغيرة، تتكون من مختارات معدلة سياسيًّا بعض الشيء من هذه الدراما الهائلة، وبالذات في ما يخص ظهور النزعة القومية. من ثم لا يمكنها أن تحل محل قراءة العمل الفعلي، ولا ينبغي لها أن تحل محله. لكن في هذه الطبعة شيئًا لا يوجد في العمل الأكبر حجمًا، وهو شيء ضروري أيضًا لقرائها، ألا وهو رسوم غيورغ أيسلر (Georg Eisler). لم تحتوِ الطبعة الأصلية من **الأيام الأخيرة للجنس البشري** إلا رسمين توضيحيين، يقع أحدهما على الغلاف الذي يحمل العنوان، وهو رسم سيئ السمعة يمثل «الوجه النمساوي» البشوش للجلاد الذي يتولى الشنق، معتليًا جثة كما يعتلي الملك العرش، يحيط به نمساويون آخرون يرتدون الزي الرسمي وغيره من الأزياء، ويرغبون الدخول في الصورة بدورهم. أما الصورة الأخيرة فللصليب وعليه المسيح ملقى في الحقل المفتوح وقد دمرته نيران المدفعية (كانت إحدى الصورتين نسخة مقلدة من بطاقة مصورة تباع بكثرة في أنحاء المملكة بعد إعدام تشيزاري باتيستي (Cesare Battisti)، وهو أحد الاشتراكيين الإيطاليين، والأخرى أرسلها الشاب كورت توشولسكي (Kurt Tucholsky) لكراوس. تبدو الطبعة المزودة بالرسوم التوضيحية من المسرحية التي عبّرت عن مأساة العالم متجاوزة للياقة للنظرة الأولى، وهي التي كان يجب أن تتجنب أي صور تمثيلية مباشرة، مثلها مثل الكتابات المعبرة عن الإبادة الجماعية. لكن موضوعنا ليس ما كتبه غيورغ أيسلر تعليقًا على رسومه وشرحًا لها، إذ إن موضوعنا هو المؤلف. فأيسلر بوصفه من مواطني فيينا امتص كراوس مع لبن أمه، إذا جاز لنا القول. كان أيسلر ابنًا لأحد تلامذة شوينبرغ، وهو نفسه كان من تلامذة كوكوشا الذي كان أوثق فناني الفنون البصرية كلهم صلة بكراوس، وبذا نشأ أيسلر وترعرع أيضًا مع كراوس بوصفه فنانًا. لا يوجد من هو في موقع أفضل منه لبناء جسر بين نص **الأيام الأخيرة للجنس البشري** والقارئ الحديث.

ترجع أهمية هذا الجسر إلى أن هذا النص لا يقبله قراء اليوم إلا بصعوبة. أما بالنسبة إلى أهل فيينا من أبناء جيلي وجيل أيسلر، فكان نص **الأيام الأخيرة للجنس البشري** مجرد جزء من حياتنا. تحمل نسخة الطبعة الأولى - التي أعاود قراءتها باستمرار - اسم أمي على صفحة الغلاف، وأمي واحدة من الكثيرات والكثيرين من معجبات كراوس ومعجبيه ممن لهم خلفية الطبقة الوسطى لفيينا. صاحَب رسم «الوجه النمساوي» طفولتي. كنت أصغر من أن أشهد الحرب العالمية الأولى وزوال الملكية، فعرفت الاثنين من خلال هذا الكتاب. واكتشفت مصرع الأرشيدوق فرانز فرديناند على الطريق الدائري الذي قدمه كارل كراوس في مستهل المسرحية، وهو ما لم يوضع للأسف في النسخة التي ظهرت على خشبة المسرح («يقول أحد باعة الصحف: ملحق! مصرع وريث العرش! اعتقال الجاني! فيقول أحد المارة (لزوجته): الحمد لله، ليس يهوديًّا»). تعلمت تاريخ العالم للمرة الأولى بلكنات الملازم بوكورني (Pokorny) والملازم نوووتني (Nowotny) والملازم بوولني (Powolny)، وبلكنة المشارك والوطني، وبلكنة بياش (Biach) العجوز، والصبيين جاسيلسيدر (Gasselseder) وميروريس(*) (Merores) الذين أعطى لهم الآن أيسلر وجوهًا وأشكالًا؛ بل إن اللكنة الفيينية ما زالت هي نفسها اللكنة الفيينية التي كانت إبان طفولتي. ومسرحية **الأيام الأخيرة** مفهومة لأهل فيينا ممن هم في سني، بل إن فهمها من البديهيات، على الرغم من الإشارات إلى شخصيات هذا العصر وأحداثه التي طواها النسيان. لكن يصعب أن يكون الحال كذلك بالنسبة إلى الآخرين، وبالذات إلى القراء غير النمساويين الذين يتعثرون مباشرة في هذا النص التسجيلي المتتبع بالأحداث، وهو نص عميق ضخم يصعب فهمه.

لكن هل يحتاج هذا العمل إلى أي تعليقات تفسره؟ أوليس اليوم، كما كان دائمًا، أمرًا نستهين به، نحن الذين دارت مشاهد **الأيام الأخيرة** عنا وعن حياتنا؟ من الذي أثار غضب كراوس وأشعره بالازدراء؟ هذه المشاهد والشخصيات

(*) الملازم بوكورني (Pokorny)، والملازم نوووتني (Nowotny)، والملازم بوولني (Powolny)، وبياش (Biach) العجوز، والصبيان جاسيلسيدر (Gasselseder) وميروريس (Merores): شخصيات واقعية ورد ذكرها في مسرحية الأيام الأخيرة للجنس البشري لكارل كراوس [المترجمة].

ظلت موجودة لأجلنا ولأجل المستقبل من خلال كراوس فقط، مثل المراسلة الحربية المنسية أليس شاليك (Alice Schalek)، والاقتباسات من المقالات الرئيسة القديمة. ألا يكفي أن نعرف أن «الحوارات التي توجد في المسرحية والتي قد يستبعد القراء حدوثها قد نطق بها أصحابها حرفيًا، وأن معظم العبارات البراقة المخترعة اقتباسات؟».

نعم ولا. فمن المؤكد أن لا أهمية لكون هانز مولر (Hans Müller) الذي ينطق بقليل من العبارات البلهاء في المشهد الأول من الفصل الأول كاتبًا دراميًا منسيًا ويوجد مبرر لنسيانه، لكنه كان في ذلك الوقت كاتبًا دراميًا شهيرًا وناجحًا. تكفي حاشية صغيرة لإنقاذ فكرة المشهد الرابع من الفصل الأول، والتي تدور حول حوار القادة العسكريين (الفعليين) الأربعة عبر الأجيال، فقد كان دير رييدل (Der Riedl) الذي كتب له اللواء الذي من هابزبورغ بطاقة بريدية تافهة «من المعسكر النائي» مالكًا لمقهى مفضل لرواده في فيينا.

وهو من جهة أخرى جزء من العصر الذي لاحظ كراوس أطرافه وهي تتعفن حتى وصلت إلى مرحلة البتر، ذلك أنه يتكون فقط مما يُقرأ ويُرى بشكل خاص، ومما يتسرب إلى الأسماع حرفيًا. فالمسألة مسألة الإمساك بنغمة الصوت المميزة للعصر، وليست مسألة «فهم لكنة آخر واحد من أهل فيينا التي تتلاشى ببطء، وهذا الواحد خليط من الفييني واليهودي» التي هي أقل إشكالية لقارئ الألمانية اليوم من نص شكسبير بالنسبة إلى تلميذ المدرسة الثانوية الإنكليزي الحديث. هذا مهم جدًا بشكل خاص لكاتب مثل كراوس، لأن فكرته عن الكلمة كانت فعلًا رؤية سمعية. إن النص المكتوب والمؤدى كلاهما بديل للعمل بمهنة التمثيل التي حرم منها كراوس، وهما متصلان ببعضهما البعض. والنثر الذي كتبه رائع، لكنه كثيرًا ما يكون متكلفًا وغير عفويّ، ويتطلب في النص المطبوع انتباهًا مستمرًا وشديدًا، لكن الحياة تدب فيه بوضوح عند قراءته بصوت مرتفع. وعلق كراوس قائلًا: «ربما كنت الحالة الأولى من نوعها لكاتب يشعر بكتاباته بشروط المسرح في الوقت نفسه. ما أكتبه يُكتب في شكل قابل للتمثيل».

ربما لا تكون مصادفة أن كراوس في الوقت نفسه تقريبًا (من 1910 إلى

1911) قرر أن يدير جريدة دي فاكل في شكل مونولوج خالص، وعاد إلى أمسيات القراءة التي يتلو فيها النصوص على عامة الجمهور التي كان قد تخلى عنها منذ بدايات تسعينيات القرن التاسع عشر.

وكتب في أحد مونولوجات المتذمر (*Die Nörgler*) في الطبعة الكاملة من **الأيام الأخيرة**: «لقد أنقذت جوهر [الزمن]، واكتشفت أذني صوت الأفعال، ورأت عيني إيماءات الحديث، وكان صوتي يقتبس بشكل يجعل النغمة الأساسية ثابتة طوال الوقت بمجرد ترديده للكلام». هذه «الإيماءات للحديث»، والأفعال والاتجاهات، ولغة الجسد - التي تعتبر جزءًا من تحولات الزمن - هي التي تتجلى في رسوم أيسلر. وهذه الرسوم إسهام مهم في فهم النص.

لكن هذا مهم أيضًا لسبب آخر. لم تكن **الأيام الأخيرة للجنس البشري** مجرد صرخة ضد الحرب العالمية الأولى وإفساد الصحافة لمأساة الجنس البشري («دعوهم يرون كيف يتلون صلواتهم»)، بل كانت المسرحية أيضًا حجة مشبوبة العاطفة ضد النمسا تحت حكم هابزبورغ التي اعتبرها كراوس مسؤولة عن تفشي أشكال الكراهية، ولم يكن رأيه خاليًا من المبررات، مقابل «الوجه النمساوي» الذي هام على وجهه في اتجاهات مختلفة بلا نهاية خلال مشاهد عمله الدرامي، لكن كانت لديه دائمًا السطحية نفسها. وكتب في نعيه للملكية، بعد الحرب بفترة وجيزة: «أليست هي ذلك الوجه، أليست هي النمسا، أليست هي الحرب، أليست هي الشبح الجشع المتعطش للدماء الذي لاحقنا من قبره في ليل القرون والذي لا نهاية لمطالبه حتى في حالة العوز والموت، وفي الرقص والتمتع بالحفلات، والكراهية والألعاب الرياضية؟... لأن هذا الواحد، وذلك الواحد، وكثيرين، كانوا قتلة، ليس لأنه كان وقت القتل وحسب، بل للافتقار إلى الخيال». إنه وجْه الضباط الذين يقفون على ناصية سيرك (Sirk-Ecke) («واجهة هذه القلعة من قلاع الخطيئة المقابلة للطريق الدائري»)، وجْه الضباط من رتبة لواء المهتمين بخريطة مسرح الحرب فقط أمام المصورين الفوتوغرافيين (لم تكن كلمة «انتهاز فرصة التصوير الفوتوغرافي» قد اكتُشفت بعد)، ووجْه المراسلين الصحفيين والرموز الثقافية التواقين إلى الصراع، لكنهم

كانوا عدا ذلك مشغولين بفيينا. لم تكن المَلَكية القديمة بالنسبة إلى كراوس محكوم عليها بالموت وحسب، مثلما يعرف جميع الموظفين الرسميين الحكوميين في فيينا، بل كانت تستحق أيضًا الحكم بالإعدام.

ربما لم تُشيَّع أي إمبراطورية إلى لحدها بالسخرية مثلما شُيِّعت إمبراطورية هابزبورغ. لكن المفارقة تكمن في أن موت أي إمبراطورية أخرى في قرننا الذي كان غنيًّا بالإمبراطوريات لم ينتج أدبًا مهمًّا بهذا القدر. فكروا في موزيل، وفي جوزيف روث، وأخيرًا في رواية **الجندي الطيب شويك** (*The Good Soldier Schwejk*) لمؤلفها ياروسلاف هاسيك، و**الأيام الأخيرة للجنس البشري** نفسها، وجميعها أعمال تتناول سقوط المَلَكية القديمة على وجه الخصوص.

إن ما يربط جميع هذه الإسهامات بالجنس الأدبي المسمى «المدائح الجنائزية للنمسا» هو الإحساس بما في هذا النظام من عبث، إضافة إلى الجانب الكوميدي في مأساته الذي لا يمكن حتى لأبعد الإدانات عن الرحمة تجنبه تمامًا؛ بل إن النظرات العاطفية الاسترجاعية (القليلة) في زمن فرانز جوزيف تنطوي على ابتسامة ساخرة.

لا شيء مثلًا أبعد عن الإنسانية من موضوع المشهد الذي يدور في المستشفى العسكري (المشهد السادس من الفصل الرابع من مسرحية **الأيام الأخيرة**)، الذي يمكن مقارنته بالمناسبة بالفصل الثامن الرائع من رواية **الجندي الطيب شويك** («**شويك متمارضًا**»)، في حين أن القارئ المذعور لن يتمكن من التوقف عن الضحك المكتوم. لكن من الذي يمكنه الضحك من داخاو(*)

(*) داخاو (Dachau): أول معسكر اعتقال مشدد الحراسة افتتحه النازيون في 22 آذار/مارس 1933 في مصنع ذخيرة مهجور ببلدة داخاو التي أنشئت في القرون الوسطى، على بعد 16 كيلومترًا شمال غرب ميونيخ بمقاطعة بافاريا في جنوب ألمانيا. كان مخصصًا للمعتقلين السياسيين، ثم أضيف إليهم المحكوم عليهم بالأشغال الشاقة، ثم اليهود، وشهود يهوه، وأصحاب الميول الجنسية المثلية، والمهاجرون، والشيوعيون، والجناة من ألمانيا والنمسا، ثم مواطنو البلدان التي احتلتها ألمانيا أو غزتها، مثل بولندا، وتشيكوسلوفاكيا، وروسيا، وفرنسا، ويوغوسلافيا. فكان من يرسلون إلى معتقل داخاو إما محكومًا عليهم بالسجن من محكمة الجنايات، أو فئات مختلفة ممن اضطهدهم النازي وقبض عليهم الغستابو [المترجمة].

وماوتهاوزن(*)؟ نحن لا نضحك حتى من الضباط، والجنود والمقعدين في صور جورج غروز (George Grosz)، التي تتطابق بالضبط مع مشاهد الطريق الدائري المعاصرة في الفصول الختامية من العمل الدرامي الذي ألفه كراوس. إن الضباط نووونتي، وبوكورني، وبووولني مرعبون لأنهم مضحكون أيضًا؛ وهذا لا يجعلهم أقل إثارة للرعب، بل يجعلهم بالتأكيد أكثر إثارة للضحك من الشخصيات الألمانية في مسرحية **الأيام الأخيرة للجنس البشري**. ولا يرجع هذا إلى أن سمع كراوس كان أكثر حدة حين يستمع إلى حديث أهل فيينا عنه، أو حين يستمع إلى طرائق الألمان في الحديث، بل يكمن السبب في أن المرء يمكنه أن يدافع عن حال النمسا في الحرب بوصفها ميؤوسًا منها لكن ليست خطرة.

كانت الإمبراطورية الألمانية عبثية في نظر الغرباء فقط، لكنها لم تكن كذلك قط بالنسبة إلى مواطنيها. هذا المناخ الخاص بملكية هابزبورغ، الذي كان مواتيًا للأدب كثيرًا، يمكن تقريبه إلينا أيضًا عن طريق رسوم أيسلر.

يفسر هذا المناخ أيضًا السبب في أن الحرب قد مثلت الكثير لكراوس أكثر مما مثّل له تفشي القسوة والقتل الجماعي في مجتمع منظم. لقد أدرك الحرب على الفور بوصفها انهيار عالم بأكمله، أي انهيار الحضارة البرجوازية - الليبرالية للقرن التاسع عشر، الذي انتمى إليه هو نفسه، حتى ولو كان على مضض منه. ذلك أن فيينا في السنوات الأخيرة من عصر فرانز جوزيف كانت من عدة نواحٍ ملتقى البيروقراطيين **الجوزيفيين** [= انظر الثبت التعريفي] المستنيرين بالبرجوازية اليهودية المستنيرة، وكلاهما ملتزم بالدائرة العظيمة للمعمار العام

(*) ماوتهاوزن (Mauthausen): مجموعة معسكرات اعتقال بنيت حول قريتي ماوتهاوزن وجيسين في النمسا على بعد 12 كيلومترًا من مدينة لينز وهو من أشهر معتقلات ألمانيا النازية. أقيم في عام 1940 وانتهى العمل به في أيار/ مايو 1945. بدأت المجموعة بمعسكر ماوتهاوزن واحتجز فيه حوالى 85000 معتقل، وقدر عدد الوفيات ما بين 122,766 و320,000 معتقل. استقبل هذا المعتقل في البداية المساجين المحكومين بقضايا جنائية، ثم خصص منذ 8 أيار/ مايو 1939 للمثقفين من الطبقات العليا في البلدان الخاضعة للنظام النازي أثناء الحرب العالمية الثانية للقضاء عليهم من خلال إلزامهم بالأشغال الشاقة. افتتح قسم للنساء في معتقل ماوتهاوزن في 1944، ونقلت إليه سجينات وأطفال من معتقل أوشفيتز أولًا ثم من غيره من السجون والمعتقلات [المترجمة].

المبني على طول الطريق الدائري، وبالبيانات الأيديولوجية للعقيدة الليبرالية البرجوازية للقرن الذي وجد فيه هذا المعمار وتعبيره الكلاسيكي عن نفسه. كان كلاهما محاصرًا، إذ تكون كلٌّ منهما من شريحة رقيقة من قراء نيو فريي بريس (*Neue Freie Presse*) «المثقفين» المتكلمين بالألمانية الذين يعلون على جماهير السكان السلافيين الريفيين، ويقعون تحت الحصار بوصفهم داعمين لدولة لا مستقبل لها. المؤكد أن أهل فيينا كانوا على وعي فعلًا بأزمة الحضارة منذ نهاية القرن بشكل أكثر حدة من وعي سكان أي مكان آخر في أوروبا بهذه الأزمة. وكان كراوس الراغب في سقوط العالم الليبرالي مستعدًّا لذلك. لكن حيث إنه كان يهاجم فيينا، أو على الأقل قراء نيو فريي بريس (*Neue Freie Presse*)، ليس فقط بوصفهم «كاكانيين» (بعبارة روبرت موزيل) بل بوصفهم نموذجًا للنمو الكامل للمجتمع البرجوازي - الليبرالي، التكنولوجي - الرأسمالي، صارت الحرب في نظره الأيام الأخيرة، ليس بالنسبة إلى النمسا فحسب، بل إلى الجنس البشري، لأنه لا رجعة بعد هذا الانهيار. توجد فقط خطوة إلى الأمام نحو مستقبل مريع بشكل لا يتخيله عقل.

لكن المَلكية المحتضرة أعطت كراوس شيئًا أكثر من ذلك. لقد سمحت له بكتابة عمل حتى أثناء الحرب، قد لا يمكن كتابته في أي مكان آخر إلا بعد أن تضع الحرب أوزارها كوسيلة للتعامل مع الماضي الشخصي الصادم، مثلما حدث مثلًا مع أدب الحرب الذي بدأ الظهور في ألمانيا بعد عشر سنوات من الانهيار. أين يمكن في غير هابزبورغ الملكية أن يُسمح لكاتب معارض صراحة للصراع أن يحتج ضده علنًا بالحديث والكتابة؟ أين يمكن في غير هذا المكان أن يتأتى لمثل هذه المحاضرة، التي ألقيت في ربيع عام 1918، «أن يستمع إليها جمهور يتكون جزئيًا من ضباط وغيرهم من الشخصيات العسكرية، وتأخذ شكل إعلان سلمي حازم معادٍ للحرب، أطلق اتفاقًا متحمسًا جماعيًا بين جميع الحاضرين تقريبًا»، أو أن يستنكرها على أي حال مركز مقاومة دعاية العدو التابع لوزارة الحرب الإمبراطورية والملكية كما حدث؟ وأين يمكن في غير هذا المكان أن يحضر مأمور قسم شرطة الحي المعني «الذي حضر هذه المحاضرة ممثلًا للحكومة»، فيخبر وزارته بأن كراوس قد ألقى بالفعل خطابًا

ضد الغازات السامة، «جعله يستاء إلى أقصى حد، بل ترك لديه انطباعًا مقلقًا، لكنه لم يجد سببًا يدعوه إلى التدخل»؟

توصلت شرطة فيينا إلى اتفاق مع الكاتب على أن المسرحية التي نشرت بالفعل في جريدة دي فاكل يمكن قراءتها في عرض عام من دون أي إضافات، لكنها طلبت منه أن يقدم الأجزاء التي لم تنشر بعد إلى الرقابة. أما كراوس، الذي استدعته الشرطة بعد استنكار البعض لما قاله، فقدم شكوى رسمية ضد شخص مجهول قدم تقريرًا زائفًا عن محتوى خطابه الذي ألقاه ضد الحرب، اتهمه فيها كراوس بالتشهير به. وفي أي مكان آخر غير هابزبورغ بالنمسا يمكن ألا يحدث أي شيء بعد ذلك إطلاقًا، حتى أغلق تاريخ العالم ملف هابزبورغ النمساوية نفسها، قبل أن تغلق بقايا وزارة الحرب التابعة لها ملف قضية كراوس بمدة قصيرة؟

كان النطاق التاريخي للأحداث والخبرات الملائمة لكراوس ضيقًا نسبيًا. توجد في قرننا أشياء تبدد حتى أكثر الابتسامات خبثًا من على وجه أشد الساخرين حماسة. ولقد قال كارل كراوس نفسه عن الاشتراكية القومية [= انظر الثبت التعريفي]: «أما عن موضوع هتلر، فلم يحدث لي أي شيء»، وحين حدث له شيء في نهاية المطاف، لم تعد لغته ذات كفاءة. «غطت الكلمة نائمة حين استيقظ ذلك العالم». كان في تاريخ الاتحاد السوفياتي مكان للكاتب الساخر في زمن السياسة الاقتصادية الجديدة وفي عصر بريجنيف (Brezhnev) الذي يذكرنا أحيانًا بالمناسبة بالسنوات الأخيرة لهابزبورغ، لكن لم يكن له مكان في الزمن القاتم لجوزيف ستالين الذي لا يسخر أحد منه حتى الآن، حتى ولو بأثر رجعي.

كان كراوس محظوظًا إذ عاش تقريبًا حتى نهاية حياته في عالم وفي عصر تمكن فيهما من الكتابة بحرية، ولم يكن انعدام الإنسانية قد تفاقم فيهما إلى حد بعيد بحيث يفرض الصمت على الكلمات غصبًا، بل على الكلمات الساخرة أكثر من غيرها. كان كراوس لا يزال قادرًا على إيجاد كلمات يكتب بها الفصل الأول العظيم من مأساة القرن العشرين، ألا وهو الحرب العالمية الأولى التي نشبت في عام 1914. وقد وجد هذه الكلمات في المقالات الرئيسة، والتصريحات، والحوارات التي تتسرب إلى الأسماع، وتقارير الصحف في زمن أدرك فيه أن مسرحية مأساوية يجري تمثيلها في العالم هنا، شخصياتها

المركزية ليست الملك لير بل المهرج(*)، وليست هاملت بل روزنكرانتز وغيلدنشتيرن(**). لقد وجد كلمات تعبر عما لا يقال في زمن لم يكن قد صار فيه بعد شيئًا لا يقال.

وقد كتب له برتولت برشت أفضل مراثيه وأكثرها صقلًا: «حين آذى العصر نفسه بيد عنيفة، كان هو [كارل كراوس] هذه اليد».

(*) الملك لير والمهرج: الملك لير هو ملك بريطانيا الأسطوري في مسرحية شكسبير التي تحمل اسمه. عاش شبابه فارسًا من أقوى الفرسان وعندما تقدم به السن قرر تقسيم ملكه بين بناته الثلاث، فطلب منهن أن يعبّرن عن حبهن له فتملقته الكبريان لكن الصغرى لم تتملقه، إذ أخبرته بأنها ستحبه لأنه والدها، وستدخر بقية قدرتها على الحب لزوجها؛ لذلك حرم ابنته الصغرى من ميراثها، بينما كافأ ابنتيه اللتين خدعتاه بالكلمات المعسولة وضللتاه بحبهما الزائف وتملقهما الخادع، وارتكب سقطته الدرامية بالتخلي عن مسؤوليته كحاكم، وتجزئته للمملكة وتفتيتها؛ فاستحق أن تتحكم فيه ابنتاه. وكانت نهاية الملك لير هروبه من تحكم ابنتيه فيه، فانطلق يعدو في الحقول المجاورة، يغني بأعلى صوته أغاني لا معنى لها، ويسير كالمجنون وهو يضع على رأسه تاجًا من القش، حتى مات كسيفًا، طريدًا، ذليلًا، مريضًا، والبرد يقض مضجعه، والهمّ يفتك به.

أما المهرج في المسرحية نفسها فيجسد الحقيقة والعقل، ويوضح للير أن الجنون قد سيطر عليه، ويعرفه حقيقة من حوله وخداعهم له. يلعب المهرج أيضًا دور الضمير الداخلي للملك لير ويصارحه بعيوبه، ويواسيه في حزنه محاولًا تأخير وصوله إلى ذروة الجنون. فالمهرج رفيق فطن للير ومعلق على سلوكه الأحمق بشكل غير مباشر من خلال الأغاني، والأحاجي، والأمثال، والتوريات، والاستعارات البليغة؛ لينقل من خلالها رسالته إلى الملك لير، فكان مرآة تعرض للير صورته الحقيقية. لكن المهرج كان عرضة دائمًا لعقوبة الجلد بالسوط جزاء صراحته وقوله الحقيقة. وكان مخلصًا يهتم بمصلحة الملك لير حتى لو كلفه هذا تعريض مصلحته الشخصية للخطر، مثلما ظل مع لير في العاصفة يحاول إقناعه بالاحتماء من المطر، ولم ينقذ نفسه ويترك هذا الملك المجنون لمصيره. ولا يغادر المهرج لير حتى يطمئن أنه فتح عينيه على حقائق حياته ولم يعد في حاجة إليه [المترجمة].

(**) هاملت وروزنكرانتز وغيلدنشتيرن (Hamlet, Rosencrantz and Guildenstern): هاملت، أمير الدانمارك الذي يظهر له شبح أبيه الملك ذات ليلة ويطلب منه الانتقام لمقتله، تكمن سقطة هاملت الدرامية في التردد وعدم الحسم السريع رغبة منه في التأكد من حقيقة الشبح، ومن حقيقة مصرع أبيه على يد عمه (كلاوديوس) الملك الحالي لبلد الدنمارك الذي تزوج أمه (غرترود). وينجح هاملت في نهاية الأمر في الانتقام بعد تصفية العائلة في سلسلة تراجيدية من الأحداث، ويصاب هو نفسه بجرح قاتل من سيف مسموم.

أما روزنكرانتز (كلمة معناها السبحة) وغيلدنشتيرن (كلمة معناها النجم الذهبي) فهما رجلان من الحاشية أرسلهما الملك الفاسد كلاوديوس، عم هاملت، للتجسس على هاملت الذي زاملاه في الجامعة، فادعيا صداقته ليستغلا ثقته بهما. لكن هاملت يكشفهما ويكشف الخطاب الذي حملاه في رحلتهما معه إلى إنكلترا للتوصية بقتل هاملت بإيعاز من عمه، فيبدل به خطابًا يأمر بقتل روزنكرانتز وغيلدنشتيرن، وحين يهاجم القراصنة السفينة وهي في طريقها إلى إنكلترا، يتركهما هاملت تحت رحمة القراصنة ويعود وحده إلى الدنمارك [المترجمة].

الفصل الثاني عشر

الإرث(*)

ماذا بقي من الثقافة البرجوازية الكلاسيكية، ما الذي ظل في الذاكرة من إرثها وما الذي لا يزال صالحًا للاستخدام منها؟

تُعد الثقافة «الرفيعة» آلية لإنتاج منتوجات دائمة في شكل أشياء يمكن حفظها على مر الزمان، مثل المباني، واللوحات، والكتب... إلخ، وأيضًا لإنتاج مجموعة متنوعة من الأفعال المتدفقة التي هي غير دائمة على مر الزمان بحكم طبيعتها، والتي يمكن أن نسميها «عروض أداء»، مثل الغناء، والتمثيل، والرقص... إلخ، على الرغم من إمكان حفظها بفضل تكنولوجيا القرن العشرين في شكل تسجيلات، وأفلام، وأقراص صلبة أو مرنة. والأقرب إلى الفكرة أن بعض عروض الأداء - وليس كلها - تحدث في المباني التي تشكل جزءًا مما يعتبر إرثًا ثقافيًا قابلًا للحفظ. صار نطاق المواقع الرسمية لعروض الأداء العامة مقيدًا ومحدودًا حقًا منذ ظهور الأدوات المنزلية التي تقدم الثقافة، مثل المذياع الذي ظهر في ثلاثينيات القرن العشرين، والتلفزيون، وأخيرًا الأدوات التي ظهرت في القرن الحادي والعشرين والتي تزداد سهولة نقلها وتعديلها. حدث ذلك بشكل أشد مما سبق، لكن هذه المواقع ما زالت موضع فخر قومي، ما لم يكن شعورًا بجنون العظمة، وما زالت أعداد هذه المواقع والشبكات في تضاعف مستمر. ومن الواضح أن ما حفز تضاعفها هو تزايد أعداد مناسبات تقديم العروض على مستوى العالم، مثل الألعاب الأولمبية.

(*) هذه المرة الأولى التي تنشر فيها هذه المادة التي كتبت في كانون الأول/ ديسمبر 2011.

لا يهتم هذا المقال بشكل خاص بالثقافة بالمعنى الأنثروبولوجي الواسع لها، على الرغم من تزايد النظر الآن إلى إجراءاتها والأشياء التي تتولد عنها أيضًا على أنها جزء من الإرث القومي الذي يجب الحفاظ عليه في متاحف متخصصة ومواقع ثقافية متخصصة. لكن كما سنرى، لا يمكن للمقال تجنب المشكلات الصعبة لـ«الهوية الثقافية» التي سنقول عنها المزيد في ما يأتي.

ظل رعاة الفنون حتى ظهور الثقافة التي يوجهها **السوق الشامل** [= انظر الثبت التعريفي] في القرن التاسع عشر يطلبون شراء معظم الأشياء التي تنتجها الثقافة الرفيعة ويجمعونها، ما عدا الأشياء الناتجة عن أول أبناء الثورة التكنولوجية، ألا وهو المطبعة. من هنا تأتي المثابرة التي لا تزال لدى جامعي «الأعمال» الفريدة من نوعها، التي لا يمكن تكرارها وهي من ثم باهظة الثمن، المعروضة في ما لا يزال يُسمى «سوق الفن». اعتمد منتجو الفنون التي يستحيل إنتاج مثيل لها في أوروبا إلى حد بعيد على البلاطات الملكية، والأمراء، والنبلاء، وأرستقراطيي المدينة، ومليونيراتها، وعلى الكنائس طبعًا. ما زال المعمار العظيم يعتمد أساسًا على هذا الشكل من أشكال رعاية الفنون الذي يسعى إلى الحصول على الهيبة في المقام الأول، وربما يرجع ازدهار المعمار الذي يفوق ازدهار بقية أنواع الفنون البصرية إلى هذا السبب.

أدّت رعاية الفنون دورًا أقل في فنون الأداء التي تضرب بجذورها في ممارسات فنون الترفيه لدى العوام، لكن ثقافة الكنيسة والبلاط الملكي اهتما ببعض أعمال معينة من هذه الفنون ذات الصياغة الجيدة، ومن ثم صارت هذه الأعمال معتمدة إلى حد بعيد على مثل هذا النوع من الرعاية، وما زال بعضها معتمدًا عليه، وأبرزها الأوبرا والباليه. لقد أخذت الدولة أو غيرها من الكيانات العامة دور راعي الفنون، وفي حالات أندر (كما في الولايات المتحدة الأميركية) أخذته **نزعة الحفاظ على التقاليد**(*) لدى أحد المليونيرات

(*) نزعة الحفاظ على التقاليد/ المحلية (Campanilismo): تعني ارتباط الإنسان بمكانه، والدفاع عن قيم هذا المكان، والتفاخر بالانتماء إليه، مع إظهار عيوب غيره من الأماكن والتهكم على أهلها، حتى لو أدى الأمر إلى خلق عداوة مع أهل الأماكن الأخرى، كما يعني التعصب لنوادي المدينة التي ينتمي إليها الفرد، والتشدد في تشجيعها عند تنافسها مع نوادٍ من مدن أخرى. أما الجانب الإيجابي من المحلية فهو الحفاظ على التقاليد [المترجمة].

الأرستقراطيين المحليين. ألاحظ في عجالة أن مراكز فنون الأداء الكبرى، وخلافًا لفرق كرة القدم، لم تجد بعد مليارديرًا كبيرًا وحيدًا يحمل مسؤوليتها بوصفها من أنواع الترف. وكان الحل المثالي الذي قدمته البرجوازية في القرن التاسع عشر لفنون الأداء هو دعمها من جانب جماعات من محبي الفنون الذين يتمتعون بقدر أو آخر من الثراء، فيحجزون بانتظام مقاعد مخصصة لهم بشكل ثابت في المسارح أو يبتاعون تذاكر لمشاهدة عروضها. وقد تلاشى هذا الحل.

إن الإنتاج الثقافي - بما في ذلك إنتاج فنون الأداء - من أجل الربح في سوق شامل هو نتاج القرن العشرين أساسًا، وهو يعتمد على ما وصفه بنجامين بأنه «عصر القدرة على إعادة إنتاج الأشياء تقنيًّا»، في ما عدا ناتج المطبعة. تعتمد حظوظ هذه الفنون نظريًّا على المبيعات، فهي من ثم لا تدعو إلى الدعم المؤسسي، أو الدعم المالي أو الحماية. لا يوجد سبب يدعو لئلا يستمر عرض مسرحية مصيدة الفئران(*) لأجاثا كريستي لمدة نصف قرن آخر بقوة الدفع الذاتي. وبخلاف ذلك مع تناقص عادة الذهاب إلى دور العرض السينمائي، فإن أغلبية دور العرض البريطانية - التي تتنوع ما بين الأماكن الحميمة وقاعات العرض في ولاية كيلبورن التي تتسع لخمسة آلاف شخص - قد اختفت عن الأنظار ومن على الخريطة من دون أن يعترض أحد على اختفائها إلا بقدر أقل من الاعتراض على اختفاء قنطرة واحدة من القناطر الموجودة خارج محطة يوستن. عاشت هذه الفنون وماتت بفعل شباك التذاكر. لكن يحدث أحيانًا أن تفشل عروض الأداء التي أنتجت للسوق في إيجاد جمهور دائم بعدد كبير كافٍ. من ثم قد تحتاج إلى دعم أو عون لأن ممارسيها ومنتوجاتها - مثل موسيقى الجاز وبعض الأفلام الطليعية - تعتبر ثمينة ثقافيًّا، أو لغير ذلك من الأسباب التي تخرج عن دائرة الاقتصاد، لكنها لا تستطيع أن تجني عائدًا تجاريًا كافيًا. من ثم قد تجد هذه الفنون نفسها مندمجة في البنية التحتية للحماية الثقافية، مثل

(*) مصيدة الفئران (The Mousetrap): مسرحية بوليسية للمؤلفة أغاثا كريستي نشرت في عام 1944. مصيدة الفئران هي المسرحية ذات العرض الأطول في تاريخ اللغة الإنكليزية، فهي تعرض منذ 64 عامًا. وهي المسرحية التي جعلت حفيد كريستي مليونيرًا لأنها وقفت أرباحها عليه. وهذه المسرحية لم تكتبها أغاثا عن رواية لها بل كتبتها للمسرح مباشرة [المترجمة].

الركن المعزول للموسيقى الكلاسيكية (مركز لينكولن في نيويورك مثلًا)، كما يتزايد اندماجها في مؤسسات التعليم العالي.

لا بد من التفريق عند هذه النقطة بين «الثقافة القومية»، التي عادة ما تُعَرَّف من حيث الوحدة العرقية - اللغوية بينها سواء أكانت موجودة أم متوقعة، وبين مجموعة المنتوجات والأنشطة ذات الهيبة الرفيعة التي أنتج معظمها في أوروبا في القرن التاسع عشر بوصفها كتلة من «الثقافة الرفيعة» أو الثقافة «الكلاسيكية» العالمية، وتبنتها بما هي كذلك النخبة التي كانت تحول المجتمعات غير الأوروبية بحماسة إلى الحداثة، أي تضفي عليها الصبغة الغربية. ولا تزال الحال على هذا المنوال حتى اليوم، بفضل ما لهذه الكتلة من المنتوجات الثقافية من هيبة رفيعة تجعلها تحمل إمكان تباهي الأجيال المتعاقبة من محدثي الثراء ومن يمسكون بزمام القوة بإنفاق المال على شرائها. ويستمر ذلك خصوصًا في مجال الفنون البصرية والموسيقى، ما يشكل محتويات المتاحف وقاعات العرض، وقوائم مخزون المعزوفات الموسيقية والأوبرات، وتوظيف الموسيقيين والمغنين، في طوكيو، وبيجينغ، وسيول كما في ستوكهولم ولوس أنجلس، ويأخذ هذا إلى حد بعيد شكل تعاقب «أعمال عظيمة» من إبداع «فنانين عظماء».

يتضح التباين بين الثقافتين القومية والعالمية بالفرق بين المتحفين الأول والثاني اللذين أنشأهما أوسكار رينهاردت ابن وينترثور، وهو أحد أعظم جامعي الأعمال الفنية السويسريين - الألمان. تخصص متحفه الأول في اللوحات الألمانية، والنمساوية، والسويسرية التي ترجع إلى ما بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ومعظمها جذاب، وإن لم تكن على جدول دائرة السياحة الثقافية، إذا جاز لنا القول. من جهة أخرى، أنشأ رينهاردت قاعة عرض ثانية في فيلته الخاصة ضمت أعمالًا مقبولة عالميًا من أعمال «الفن العظيم»، وتظل هذه المجموعة واحدة من أعظم المجموعات الفنية الخاصة في القرن العشرين. ليست محتويات هذه المتاحف قومية، على الرغم من أنها تقع في أماكن معينة، ولا تنتمي إلى إرث قومي واحد، مهما كانت الطريقة التي جمعها بها من حازوها (بالسرقة، أو بالقهر، أو بفضل المنصب الملكي، أو بالشراء

بالنقود أو لقاء تقديم الرعاية للفنانين). وسواء أصار بعض هذه المقتنيات أساسًا لمتاحف قومية مصممة رسميًّا أم لم يصر، فقد قصد بها أن تغطي نطاقًا يتجاوز الحدود القومية. لكن ظهرت مشكلة جديدة في عالم إنهاء الاستعمار والسياحة المعولمة الحديثة، وبالتحديد تركيز كتلة «الفن الرفيع» المقبول عالميًّا في متاحف ومقتنيات قوى الاستعمار الإمبريالي الغربية السابقة أساسًا (والغربية هنا تعني إلى حد بعيد قوى أوروبية في القرن العشرين) وما تراكم منها لدى حكامها وأثريائها. أدى هذا إلى مطالبات الدول التي تشغل الأراضي الأصلية لهذه الأعمال الآن، مثل اليونان، وتركيا وغرب أفريقيا، بإعادة هذه الأعمال الفنية إلى أراضيها.

ما زال هذا يقودنا إلى مزيد من الخلاف، إلا أن من غير المرجح أن يتغير التوزيع الجغرافي للفنون الرفيعة العالمية تغيرًا كبيرًا، حيث لم يعد في إمكان أي متحف في العالم الصاعد، مهما بلغ ثراؤه، أن ينافس بوجود التركيز المذهل لأعمال «الفن الرفيع» المقبولة عالميًّا في أوروبا والولايات المتحدة الأميركية، ولا تخلو مجموعات المقتنيات الغربية البتة من كنوز من الثقافات العظيمة الأخرى، وذلك بفضل القهر، والسرقة، والنصب، والاحتيال. لكن هذا التوزيع سيتأثر بتطور آخر من تطورات نصف القرن الأخير، ألا وهو ظهور مبنى المتحف الذي يشكل أكثر العوامل الثقافية جاذبية بغض النظر عن محتوياته. تلك المباني المثيرة للإعجاب - والجريئة في العادة - بناها معماريون يحظون بتقدير عالمي، بقصد توفير أقطاب جاذبة كبرى عالميًا في مراكز، هي عدا ذلك هامشية أو محلية. ما يحدث داخل هذه المتاحف إما ليس مهمًّا أو له أهمية ثانوية، كما في الحالة الرائدة لبرج إيفل الذي يوجد لمجرد أن يعجب به الزائرون في حد ذاته. والمبنى الشهير للمتحف اليهودي ببرلين الذي أنشأه دانيال ليبزكيند (Daniel Libeskind) يفقد فعلًا معظم قوته الرمزية من خلال محاولة ملئه بمعروضات ملائمة. ودار أوبرا سيدني التي بنيت في بدايات سبعينيات القرن العشرين مثال مألوف، لكن مدينة بلباو تحولت في تسعينيات القرن العشرين إلى مركز عالمي للسياحة بفضل قوة المتحف الذي أنشأه المعماري فرانك غيري (Frank Gehry) بغوغنهايم، وهي التي ما كانت لتكون مدينة مثيرة للإعجاب لولا ذلك. لكن

مجموعات المقتنيات ذات الأهمية العالمية الموجودة في إسبانيا، مثل برادو(*) وتيسن بورنيميزا(**)، ما زالت لا تحتاج إلى الاعتماد على مبانٍ ذات سمات معمارية استعراضية. ومن جهة أخرى، يميل الفن البصري المعاصر منذ تفشي الحداثة في خمسينيات القرن العشرين إلى أن يجد مثل هذه الأماكن التي تبالغ في الإعلان عن نفسها وهي غير ثابتة وظيفيًا ملائمة لاحتياجات الأداء والعرض الفنيين، وبذلك قد تضيّق بصراحة من الفارق بين الفن «العالمي» و«المحلي»، مستولية على جزء من الجاذبية القديمة، كما يبدو أنه يحدث ما بين متحفي تاتي بريتان وتاتي مودرن بلندن.

لا تكمن المشكلة في إرث المنتوجات التي أُنتجت على نطاق قومي أو

(*) برادو (Prado): متحف ديل برادو في مدريد عاصمة إسبانيا متحف ومعرض للفنون وأحد أهم المتاحف على مستوى أوروبا، إذ يحتضن العديد من الكنوز الفنية، وفيه إحدى أروع مجموعات العالم من الفن الأوروبي من القرن الثاني عشر حتى مطلع القرن التاسع عشر. أسس المتحف لعرض اللوحات والمنحوتات، وفيه نماذج عديدة لمدارس تصوير اللوحات الإسبانية، والإيطالية، والفلمنكية، والفرنسية، والألمانية، والهولندية، والإنكليزية؛ وبذلك تضم قاعات متحف ديل برادو العديدة مجموعات من الرسوم الزيتية، تعد الأكثر اكتمالًا في العالم، تزيد عن الثلاثة آلاف لوحة تصوير زيتي لأشهر عمالقة تصوير اللوحات الزيتية في العالم، بالإضافة إلى ما يربو على 700 منحوتة، ومجموعة من المجوهرات، وقطع نادرة من البورسلين، والكريستال، والمشغولات الذهبية، ومجموعة من العملات المعدنية والميداليات. أنشئ المتحف في عهد شارل الثالث في عام 1785. ويذكر لمبنى المتحف فخامته وضخامته اللتان فاقتا كل وصف. وعندما نشبت الحرب الأهلية الإسبانية في أوائل الثلاثينات من القرن الماضي، عين الرسام العبقري بابلو بيكاسو أمينًا للمتحف، لكنه لم يستطع النجاح في هذه المهمة، فنقلت مقتنيات المتحف عندما أغلق في آب/أغسطس 1936 إلى فالنسيا في البداية، ثم إلى كتالونيا قبل أن تودع في النهاية في جنيف تحت رعاية عصبة الأمم، وظلت هناك حتى عادت في عام 1939 إلى مدريد [المترجمة].

(**) تيسن بورنيميزا (Thyssen-Bornemisza): أنشئ متحف تيسن بورنيميزا في مدريد بإسبانيا في عام 1992، وسمي باسم مؤسسه، ويقع بجوار متحف باردو، في منطقة تعرف باسم «المثلث الذهبي للفنون». يحتوي على ما يزيد عن 1600 لوحة جمعها تيسن بورنيميزا وكانت ذات مرة ثاني أكبر مجموعة مقتنيات فنية في العالم بعد مجموعة العائلة المالكة البريطانية. بدأ البارون تيسن بورنيميزا جمع مجموعته في عشرينيات القرن العشرين، وابتاع الكثير من المقتنيات من مجموعات المليونيرات الأميركيين الذين باعوها أثناء الكساد الكبير. تنازل وريث البارون عن مجموعته للحكومة الإسبانية التي أنشأت لها هذا المتحف. تغطي المجموعة ثمانية قرون من فن تصوير اللوحات الأوروبي، وتضم أعمالًا لفناني عصر النهضة والباروك، وفيه أعمال للمصورين التأثيريين. وفيه أيضًا روائع من فنون القرن العشرين مثل لوحات بيكاسو التكعيبية [المترجمة].

محلي بحت، والتي تحظى عادة بحماية السلطات الوطنية وجامعي الأشياء التراثية لها، وكثيرًا ما تحميها حقًا قلة الاهتمام بها خارج «وطنها». تكمن المشكلة في المنتوجات التي يعتبرها الفاتحون، أو السوق كما يرجح اليوم، جزءًا من المجموعة المعترف بها دوليًا من «الفنون»، سواء أكان منشؤها النطاق القومي أم غيره. تلك هي الأعمال الفنية التي تستحق المضاربة عليها، وسرقتها، وتهريبها، وإنتاج نسخ مزيفة منها.

يثير ذلك مشكلة وضع الفنون في مكانها المناسب من الهوية الثقافية. ما «الهوية الثقافية»؟ لا جديد عن مفهوم الشعور الجمعي بالانتماء إلى جماعة ما «منا نحن»، تُعَرَّف بالسلب بأنها الجماعة التي لا تنتمي إلى جماعات أخرى «منهم هم». والحق أننا جميعًا أعضاء في تجمعات عدة في الوقت نفسه، على الرغم من أن الدول القومية أصرّت، وأصر معها أيديولوجيو «سياسات الهوية» منذ ستينيات القرن العشرين على أن دورًا واحدًا من هذه الأدوار هو الذي يجب أن يدعي الأفراد المنتمون إليه أنه هو الذي يرتبطون به أساسًا أو تمامًا. فالمناضل الاشتراكي الإنكليزي القديم الذي ادعى وهو على فراش الموت أنه يؤمن بيسوع المسيح، وبالزعيم العمالي كير هاردي (Keir Hardie) وبنادي هدرسفيلد يونايتد(*) ما كان لينجح في هذا الاختبار من دون أن يعلن ولاءه الأول لعلم المملكة المتحدة. لكن الإحساس بأي هوية جمعية ليس له في حد ذاته بعد ثقافي خاص، على الرغم من أنه يمكن أن يستخدم بعض العلامات الثقافية أو محددات الاختلاف أو يبنيها، لكن ليس من بينها اللغة بالتأكيد، التي كثيرًا جدًا ما جعلها المثقفون تتماهى مع القيم الأساسية لأي شعب، وهم الذين بدأوا بناءها على هذا النحو لذلك الغرض. وهي لم تكن حقًا ولا يمكن أن

(*) هدرسفيلد (Huddersfield): مدينة كبيرة تقع في غرب يوركشاير بإنكلترا في منتصف الطريق بين ليدز ومانشستر على بعد 310 كم شمال لندن، وهي عاشر مدينة إنكليزية من حيث عدد السكان. تعرف المدينة بدورها في الثورة الصناعية، وهي مسقط رأس أفراد فريق دوري الروغبي ومسقط رأس رئيس الوزراء البريطاني هارولد ولسون. وهي مدينة مشهورة بالرياضة، فهي موطن فريق دوري هدرسفيلد العملاق للروغبي الذي تأسس في عام 1895، كما أنها موطن فريق FC هدرسفيلد تاون لكرة القدم الذي تأسس في عام 1908 وحاز بطولة دوري كرة القدم. والمدينة موطن لجامعة هدرسفيلد [المترجمة].

تكون ضاربة بجذورها في عمق حياة الشعوب التي ما كان في إمكانها أن تفهم أي لغة قومية حتى تتعلمها في نظام تعليمي تابع للدولة، أو عن طريق التجنيد في القوات المسلحة التابعة للدولة.

من هنا يكون لسياق «الإرث» و«الثقافة القومية» معنى، وهو معنى سياسي. وتتخذ «الثقافة القومية» الدولة إطارًا لها بشكل مذهل طالما كانت معظم الوحدات السياسية في العالم الآن «دولًا قومية»، أو تطمح إلى أن تكون دولًا قومية، وحيث إن الوظيفة الروحية الأولية لأي دولة قومية جديدة تنشأ على أرض لها هي بناء «الإرث» الملائم لـ«الأمة» أو إعادة بنائه، ففي الدولة القومية دافع متأصل للحفاظ على هذا الإرث، بل يزيد الأمر عن ذلك حيث يرتبط هذا الإرث بالفعل بأسطورة خيالية. وينطبق هذا حتى على المناطق التي تتشارك فيها دول عدة في نفس اللغة أو الدين، مثلًا في المناطق الشاسعة التي تكون فيها اللغة الإنكليزية أو العربية هي اللغة العامة المقبولة، أو حيثما تكون الكاثوليكية الرومانية أو الإسلام هي الديانات العامة. وبينما تظل الثقافة والتعليم مقصورين على أقليات من النخبة، قدمت كونية [= انظر الثبت التعريفي] هؤلاء النخب لهم شيئًا من التعويض عن الثقافة القومية، كما هو الحال اليوم للأقليات الصغيرة لرجال الأعمال، والتقنيين، والمثقفين الذي يعيشون في مختلف قرى كوكب الأرض. وعند الطرف الآخر للسلَّم الاجتماعي عوضت المحلية [= انظر الثبت التعريفي] الناس الذين لم يتكلموا اللغة القومية والذين كانت الوحدة الثقافية الخاصة بهم أصغر بكثير من الأمة القومية. حدث في إيطاليا تأميم تدريجي للغة الإيطالية التي كانت لا تتكلمها إلا نسبة ضئيلة من الإيطاليين في زمن توحيد إيطاليا من خلال حاجة وسائل الإعلام إلى لغة منطوقة متفق عليها يفهمها جميع المتحدثين باللهجات الإيطالية. أما اللهجات التي لا تدعمها قوة الدولة فتتراجع بوضوح أمام التجانس اللغوي الذي حدث، اللهم ربما بصفتها لكنات إقليمية أو محلية، حتى ولو كان معظم الاتصال اليومي في أقاليم مثل صقلية ما زال يجري باللغة الصقلية.

لكن الإدارة والتعليم جعلتا من الجماهير أتباعًا لقومية معينة؛ بأن حولتا

عموم المزارعين إلى فرنسيين، أو إيطاليين، أو من أهل روريتانيا(*)، مثلما وسعت نهضة الطبقات الوسطى والشرائح الدنيا من الطبقة الوسطى ذات الأعداد الضخمة، كلاهما، النخب وجعلتها تابعة لقومية معينة. فنتج عن نهضة هذه الطبقات مثلًا جماعات من الرجال والنساء لا يقدرون على الاطلاع على كلاسيكيات الأدب العالمي إلا إذا ترجمت إلى لغاتهم القومية أو تحولت إلى نصوص أوبرات إيطالية أو فرنسية. ويمكنهم وفق الآلية نفسها فصل ما صار معترفًا به بوصفه جزءًا من «الأدب العالمي» عن ذلك الذي ظل مقصورًا بشكل ما على السوق القومي (على الأقل حتى عصر التلفزيون) مثل أعمال الزارزويلا(**) في إسبانيا، وجيلبرت وسوليفان(***) في بريطانيا، والكثير الجم من الروايات التاريخية في القرن التاسع عشر في ألمانيا، وهي بلد قبلت هذه الروايات بحماسة خاصة. من المحتمل أن يكون التحول الديمقراطي قد وثق روابط اللغة والثقافة القوميتين بالدولة.

(*) روريتانيا (Ruritania): بلد ملكي خرافي يقع في وسط أوروبا، تقع فيه أحداث ثلاث روايات لأنطوني هوب هي: سجين زندا (1894)، وقلب الأميرة أوسرا (1896) وروبرت من همنتزاو (1898). حين يستخدم اسم هذه المملكة خارج الروايات يكون المقصود به الإشارة إلى أي بلد افتراضي. روريتاريا في روايات هوب بلد لا يحلو فيه العيش، فملكه مستبد، وشرطته تحكم قبضتها على الحياة، والفوارق بين الفقراء والأغنياء شاسعة. ظهرت روريتانيا بعد ذلك في عدة أعمال أدبية، كما ظهر جنس أدبي كامل من روايات المغامرات سمي باسم الرواية الروريتانية. واستخدم اسم روريتانيا لوصف النزعة القومية النمطية التي ظهرت في القرن التاسع عشر في شرق أوروبا [المترجمة].

(**) زارزويلا (Zarzuela): الزارزويلا جنس غنائي درامي إسباني يراوح أداؤه ما بين مشاهد تقدم بالغناء وأخرى تقدم بأداء الحوار التمثيلي بلا غناء. يشمل الغناء الأغاني الأوبرالية، والشعبية، كما تشمل مشاهد الزارزويلا الرقصات. يوجد نوعان من الزارزويلا: زارزويلا الباروك (من عام 1630 إلى 1750) والزارزويلا الرومانسية (من عام 1850 إلى 1950). انتقلت الزارزويلا إلى المستعمرات الإسبانية والبلدان الناطقة بالإسبانية مثل كوبا، لكنها تدهورت بسرعة بعد الحرب الأهلية الإسبانية وانتهت بعد خمسينيات القرن العشرين. لكن الاهتمام بها عاد في سبعينيات القرن العشرين [المترجمة].

(***) جيلبرت وسوليفان (Gilbert and Sullivan): هما الشريكان المسرحيان اللذان عاشا في العصر الفيكتوري: الكاتب المسرحي و. س. جيلبرت، والمؤلف الموسيقي آرثر سوليفان. اشتركا في 14 أوبرا كوميدية بين عامي 1871 و1896. تميزت نصوص هذه الأوبرات بالفكاهات وجو اللامعقول، حيث يدور غزل بين الحوريات واللوردات البريطانيين، ويتضح أن القراصنة نبلاء جانبهم الصواب. لاقت أعمالهما المشتركة نجاحًا عالميًّا، وما زالت تقدم في البلدان الناطقة باللغة الإنكليزية [المترجمة].

وما زال شكل التعليم يشكل الرابطة الكبرى بين الاثنين. وقد سيطرت عليه الدولة أو غيرها من السلطات العامة وأدارته تحت مظلتها، وما زال الحال على ذلك المنوال باستثناء قليل من المناطق ذات الحكومات الدينية/ الثيوقراطية [= انظر الثبت التعريفي]. من الصعب أن نرى كيف يمكن أن يكون الأمر على غير ذلك الحال في غياب وحدات سياسية أو سلطات فعالة متجاوزة للقومية. ومن المؤكد أن هذا الوضع يقود إلى تشويهات ويفتح الأبواب للكثير من غسيل المخ السياسي. يتضح أن «التاريخ» لا يمكن معاملته فقط من حيث ماضي وحدة سياسية معينة حالية، حتى مع افتراض أن لها ماضيًا طويلًا مستمرًّا، على غير ما هو عليه حال الأغلبية العظمى من الدول القومية في العالم. لكن تسليمًا بدور الماضي في تشكيل الهويات المفردة والجمعية، فمن غير المعقول ألا نتوقع أن يكون التاريخ الماضي لأي وطن (Heimat)، سواء أكان صغيرًا أم كبيرًا أم حتى قوميًّا، جزءًا مركزيًا مما يتعلمه المواطنون الذين يعيشون تحت أي نظام تعليمي. ومهما كانت تحفظاتنا، فمن الصعب أن ننكر أن التعليم (أي التعليم العام الذي يعم جميع أنحاء الدولة في عصرنا الحديث) يعمل بمنزلة آلة تحرك التنشئة الاجتماعية وتكوين الهوية.

هذا يعطي الدولة قوة معتبرة، ولا يقتصر على الدولة الدكتاتورية. من الواضح أن الدولة التي من النوع الذي يسمى عادة باسم الدولة الشمولية (Totalitarian) والتي تركز جميع أشكال القوة والاتصالات في يدها وتحاول فرض مجموعة متجانسة من المعتقدات على المواطنين دولة غير مرغوب فيها، لكن لم يعد لدينا مثل هذه الدولة في أوروبا، ولا حتى في روسيا.

إن الخطر الأساس من الدولة في المجتمعات الليبرالية ليس فرض ثقافة رسمية ولا احتكار تمويل الثقافة. فالدولة لم تعد تمارس هذه الأنواع من الاحتكار، بل تحاول التدخل بالسعي إلى الحقيقة التاريخية بالقوة أو بالقانون. توجد أمثلة كثيرة على هذا، خصوصًا في الأعوام الثلاثين الماضية، حين تضاعف التاريخ في شكل احتفاليات، وتكريمات لذكرى أشخاص، ومتاحف، ومواقع تراثية، ومنشآت ذات موضوع معين... إلخ ممولة من المال العام. إن

النظام يتغير، والنزعات القومية الجديدة قد خلقت عددًا كبيرًا فريدًا من الدول التي يتطلب سياسيوها تاريخًا أو تقليدًا تاريخيًا عامًا وطنيًا جديدًا وملائمًا. يتجلى هذا بأوضح أشكاله في الدول حديثة الاستقلال التي نشأ بعضها بالفعل بفضل مؤرخين قوميين محترفين أو حتى مبشرين بأسطورة قومية وسارت تحت قيادتهم، على سبيل المثال، كرواتيا وجورجيا. يضاف إلى ذلك رغبة السياسيين في التراجع عن مواقفهم استجابة لجماعات الضغط الديمقراطية أو الناخبين المحتملين المرغوب فيهم، الذين يصرون على ما لديهم هم من حقيقة تاريخية ولياقة اجتماعية. يتبادر إلى ذهني أمثلة حديثة من فرنسا، والولايات المتحدة الأميركية، واسكتلندا. إن إنشاء حقيقة تاريخية عن طريق قرار أو قانون صادر عن البرلمان أمر يغري السياسيين، لكنه ليس مشروعًا في الدولة الدستورية ولا مكان له فيها. لا بد من أن تتذكر الدول ما قاله إرنست رينان (Ernest Renan): «إن نسيان التاريخ أو حتى إساءة فهمه من أكبر العوامل في بناء أي أمة، وهذا هو السبب في أن تقدّم الدراسات التاريخية كثيرًا ما يكون خطرًا على النزعة القومية». وأنا أعتبر أن الواجب الأول للمؤرخين الحديثين أن يكونوا هذا الخطر.

لكن الدولة ليست الخطر الأكبر الوحيد الذي يتهدد الثقافة في المجتمعات الرأسمالية الليبرالية - الديمقراطية اليوم؛ فهي موجودة في حالة عدم استقرار غير مريحة مع القوة المستقلة لاقتصاد رأسمالي سريع النمو يزداد عولمة، وقد يكون - في عصر المجتمع الاستهلاكي بما فيه من وسائل الإعلام - آلة أكثر قوة لتحقيق التنشئة الاجتماعية السياسية - الأيديولوجية، وجعل الجميع متجانسين (*Gleichschaltung*). كما تشهد سواحل البحر الأبيض المتوسط أيضًا على أن السلطة العامة فقط و(أحيانًا) القوانين هي التي تحد من تأثير الدولة على الإرث المادي والتاريخي الذي كثيرًا ما يكون تأثيرًا مأساويًا. وطالما ظلت الدولة عصية على التحكم فيها، فإنها تدأب حقًا على تقويض المفهوم المعاصر لـ«الإرث» وتحطيمه؛ فجوهر هذا المفهوم هو حماية الماضي المهدد بمزيد من التأكل بفعل الإهمال، أو السوق، أو الاعتقاد الثوري بأن «الماضي لا بد من أن يزال من الوجود»، أو بفعل المعتقدات الدينية الأصولية.

والسبيل الوحيد لضمان هذه الحماية هو السلطة العامة، ما لم تتولَّ هي نفسها تدمير الماضي أو الأجزاء غير الملائمة منه كما يحدث أحيانًا، فتضاعف من تهديده بالخطر.

لكن حتى أكثر أبطال الحفاظ على الإرث التزامًا يجب أن يدركوا أن مفهوم الإرث الثقافي نفسه صار إشكاليًّا في نصف القرن الماضي، بل ربما صار المفهوم الواضح الذي لا لبس فيه عن الإرث المادي إشكاليا أيضًا. ربما يكون هذا قد بلغ ذروته في الواقع بشكل عام بعد الحرب العالمية الثانية، حين استبدلت أطلال المدن بعملية إعادة بناء - بالمعنى الحرفي للكلمة - للمباني والمواقع العامة ذات البعد الرمزي التي دمرتها الحرب. وصار الحفاظ على ما بقي من هذه المباني قضية كبرى في ما بعد، خصوصًا بعد ستينيات القرن العشرين التي بلغ فيها بناء المدن الحضيض. لكن «الإرث» كان - على ضرورته - مفتعلًا في الحالتين. تؤثر موجات الزوار الهائلة إلى المواقع الهشة التي يلزم الحفاظ عليها، سواء في المدينة (وأفكر هنا في البندقية) أو في القرية (بل حتى زياراتهم إلى الغابات وقمم الجبال) في تهديد هذه المزارات بمخاطر غير متوقعة أو تدمير شخصيتها. وفي الحالات المتطرفة يفرض هذا التأثير تبريرًا لما يحدث لهذا الإرث أو حتى استبعادًا له.

لكن القضية الرئيسة هي مفهوم شكل الثقافة الرفيعة نفسه بوصفه القلب الروحي للمجتمع البرجوازي في القرن التاسع عشر، كما عبرت عنه المؤسسات والمباني التي حولت مراكز المدن المعاصرة إلى ما صارت عليه. بل يظل هذا المفهوم اليوم في قلب الثقافة الرفيعة والحفاظ عليها. كان هذا المفهوم ينتمي إلى الأقلية الصغيرة من المتعلمين، وقد عرَّف بعضهم مكانته الاجتماعية به، كما في حالة أبناء الطبقة المتوسطة الألمانية الحاصلين على تعليم متوسط (*Bildungsbürgertum*)، لكن في مجتمع مفتوح للاستحقاقات والطموح لا يوجد حد أعلى للـ تعليم بأوسع معانيه (*Bildung*). وفي أي حال، ألم يُسَمِّ البرازيليون الأميون أبناءهم بأسماء ميلتون وموتسارت؟ كما أدى التعليم الثانوي وما بعد الثانوي، والارتفاع المهول في أعداد المتعلمين من الشرائح الاجتماعية الوسطى إلى زيادة الطلب حقًّا على هذا النوع من الثقافة

التي تتكون أساسًا من مجموعات متفق عليها عمومًا من «أعمال» فردية أبدعها فنانون ذوو قدرات عظيمة، فريدون من نوعهم، وهم عباقرة من حيث المبدأ، أو بدلًا من ذلك إسهامات فريدة في أداء هذه الأعمال يقدمها مغنون، وعازفون، وقادة أو مديرو أوركسترا أفراد. ولم تكن هذه الكتلة من الفنون الرفيعة تُقدَّم ليستمتع بها المواطن الفرد فحسب، أو السائحون الذين يحجون إلى أماكنها المقدسة كما هو شائع اليوم، بل ليمتصوها بانفعال جمالي وروحي في آن.

لقد اتضح منذ مدة طويلة أن هذا النموذج من الثقافة قد عاش، لكنه لم يعد يسود القرن العشرين لأسباب ناقشتها في موقع آخر من هذا الكتاب، وخصوصًا لأن مبدعيه أنفسهم نبذوه إلى حد بعيد بعد الحرب العالمية الثانية. ما الذي يعنيه النموذج التقليدي للثقافة الرفيعة لحياة السكان الذين لا يأبهون لرامبرنت (Rembrandt) أو بروكنر، في أزمنة يتزايد إغراقها ليلًا ونهارًا بالصور، والأشكال، والأصوات التي لا تنتَج ولا توزَّع لأي غرض غير تضخيم المبيعات في مجتمع استهلاكي شامل؟ ما الذي أسهمت به مهارة «الفنان» الشخصية واستثماره الانفعالي في أعماله في عصر لم تعد فيه هذه الأشياء مركزية لإنتاج «عمل فني»، ليس بسبب انتهاء الصلاحية التكنولوجية لها فحسب، بل أيضًا حين لم يعد واضحًا ما الذي يكَوِّن أي «عمل فني»؟ ما الفرق بين الصورة المعلقة على جدار قاعة العرض، والتتالي اللانهائي للأشكال اليومية التي كثيرًا ما لا تتطلب جهدًا في فهمها - سواء أكانت مصحوبة بنصوص لا تتطلب جهدًا في فهمها أم لا - والتي تُنتَج على هيئة إعلانات، أو مجلات مكونة من الرسوم الكارتونية، أو طرائف مصورة مضحكة مكونة من سطر واحد؟

كانت الأعمال التي تنتج في مثل هذا السياق طرائف بمعنى ما، على حساب من يعاملون صورًا متراصة من رسوم الكارتون التي انفجرت في إمارة ليختنشتاين(*) على أنها معادل للموناليزا (Mona Lisa). صُمّم فن آندي وارهول

(*) ليختنشتاين (Lichtenstein): هي دولة غير ساحلية تقع في وادي الراين في جبال الألب في أوروبا الوسطى. تحدها سويسرا في الغرب والجنوب والنمسا في الشرق، تزيد مساحتها قليلًا على 160 كيلومترًا مربعًا ويقدر عدد سكانها بنحو 35,000 نسمة، ويشكل نهر الراين الحدود الغربية للإمارة، وهي الدولة الوحيدة التي تقع بالكامل في جبال الألب. عاصمة الدولة هي فادوز لكن شان هي أكبر المدن. =

(Andy Warhol) عن قصد بوصفه نقيضًا للفن، أو اللافن، من دون انفعال ولا عاطفة، أو كان حقًا افتعالًا لما هو أكثر من مهارة حرفية ضئيلة، سلسلة لا نهائية من الصور المنفذة بالسيلك سكرين(*) لأشياء سريعة الزوال، منتجة في «مصنعه» بأعداد كبيرة، ولأشياء تتحدى مبدأ التفرقة نفسه بين ما هو فن وما هو غير فن بمجرد النظر. لقد محا «الفن المفاهيمي» العمل الفني نفسه، وهو دعوة للدجالين ذوي الغرائز الشبيهة بما لدى رجل الاستعراض الأميركي العظيم ب. ت. بارنوم (P. T. Barnum)، إذ صار من الممكن بناء العمل الفني بمعرفة أي واحد يتبع التعليمات، هذا إذا كان من اللازم لهذا العمل أن يوجد خارج عقل مبدعه أصلًا.

= في ليختنشتاين ثاني أعلى ناتج محلي إجمالي للشخص الواحد في العالم، وفيها أدنى دين خارجي في العالم. وليختنشتاين هي أصغر دولة ألمانية لكنها الأغنى في العالم بمقياس الناتج المحلي الإجمالي للفرد الواحد. وهي إمارة نظامها ملكي دستوري يرأسه الأمير. يتملك البلد قطاع ماليّ قوي يقع في العاصمة فادوز، وتعرف بأنها ملاذ ضريبي. كانت الأسرة الحاكمة في الإمارة إحدى أغنى الأسر النبيلة في القرون الوسطى في ألمانيا، وقد اشترت هذه الأسرة مقاطعتي شيلنبرغ وفادوز في عامي 1699 و1712 وفي عام 1719 سميت المقاطعتان باسم ليختنشتاين نسبة إلى اسم العائلة المالكة، وظلت الإمارة مرتبطة بشكل وثيق بالنمسا حتى الحرب العالمية الأولى [المترجمة].

(*) السيلك سكرين (Silk-Screen): تقنية في الطباعة تعرف أيضًا باسم الشاشة الحريرية أو الشابلونة. بدأت الفكرة الأساسية لهذه التقنية عندما فكر الشرقيون منذ زمن بعيد في تنفيذ رسومات وزخارف بسيطة على منسوجات خاصة بالاستعمال الشخصي، فكانت فكرة الطباعة بطريقة الاستنسل التي تطورت بعد ذلك إلى الشاشة الحريرية. تجهز شرائح الاستنسل على ورق مقوى معالج بمادة تمنع نفاذ الماء إليها ولتحافظ عليها من التلف السريع وذلك عند تعرضها للعمل بالألوان. وتتم عملية الطباعة بتفريغ التصميم الموجود على الشريحة البلاستيكية أو قطعة الورق المقوى باستخدام مشرط حاد للتفريغ، وتترك أماكن لتمسك أجزاء التصميم مع بعضه تسمى أربطة. ويستخدم الاستنسل بعد ذلك عدة مرات في الطباعة. ثم تطورت التقنية إلى استخدام رقائق النحاس والقصدير بدلاً من الورق المقوى، وما زالت مستخدمة حتى الآن. بعد ذلك تطورت عملية الطباعة بالتفريغ لدى اليابانيين؛ فاستخدموا نسيجًا حريريًا يلصق فوق لوح الاستنسل المفرغ أو بين لوحين من الاستنسل المفرغين بالرسم نفسه، وذلك لمنع تسرب الألوان أثناء الطباعة، وللحصول على توزيع متجانس للألوان. ومع استمرار التطور استخدمت الشاشة الحريرية بشكل أفضل، وذلك بتثبيت المنسوج الحريري على إطار مفرغ قائم الزاوية يثبت بشكل جيد ويشد بقوة حتى يكون النسيج مشدودًا وليس مرتخيًا عند الطباعة عليه. ومع التكرار في الطباعة لاحظوا أن الألوان تخرج من الحرير بدقة عالية ومنتظمة. وجاء الأميركيون بعد ذلك وأضافوا عليها تطويرًا آخر في منتصف القرن التاسع عشر، إذ دهنوا المناطق التي لا يرغبون بخروج اللون منها بمادة الجيلاتين التي تتجمد عند تعرضها لدرجة معينة من الضوء، وتبقى الأماكن غير المدهونة قابلة لاستقبال اللون، وبذلك تتم عملية الطباعة. وتوجد الآن مادة كيميائية حديثة تقوم بالمفعول نفسه تسمى الحساس وهي تتأثر بسرعة بالضوء [المترجمة].

أعطى داميان هيرست بيانًا عمليًا عن كيف يمكن تحويل عرض لأسماك القرش المشقوقة والمحفوظة في الفورمالدهايد بسرعة إلى أكبر ثروة في الفن البريطاني. والحق - كما عبّر عنه روبرت هيوز - فإن «الاسم التجاري قد حل تمامًا محل القداسة والاتساق كليهما».

سعت الرصاصة التي وجهتها حركة الدادا وغيرها ضد الفنون منذ نصف قرن مضى إلى تدمير الفن والمجتمع الذي يعبر عنه عن طريق الاستفزاز والسخرية. فقد كان الشارب الذي رسمه دوشامب على وجه الموناليزا، ومبولته، بمنزلة إعلان حرب بادئ ذي بدء، على الرغم من أنهما كانا أيضًا مسرحيات هزلية من النوع الذي يقدمه التلاميذ. ولم يكن لـ«الفن المفاهيمي» الذي استلهمهما في النصف الثاني من القرن العشرين أي غرض ثوري. لقد أراد الاندماج في النظام الرأسمالي، أو ربما لمزيد من الدقة أخذ ذلك الاندماج أمرًا مسلّمًا به، لكن لمنتوجات «النشاط الإبداعي» التي ما عاد يمكن تحديدها بناء على المعايير التقليدية لـ«العمل الفني» مثل المهارة والقدرة على الدوام. وكثيرًا ما كان المؤدون الجدد المفتقرون إلى التقنيات الفنية مثل جماعات الروك يعلنون عن رفضهم لمعايير جودة الحرف التي وضعها الاستديو القديم، وللموسيقيين المحترفين الذين جعلوا موسيقاهم قابلة للتسجيل، وذلك بإظهار سلوكهم غير الاحترافي عن قصد؛ أو بأن يطرحوا عن أنفسهم حقًا الالتزامات الأخلاقية وانضباط العمل اللذين شكّلا دافعًا للحفاظ على المعايير الاحترافية عالية الجودة لدى المؤدي التقليدي في العروض الزائلة في المسرح، أو الباليه، أو الأوبرا، أو قاعة عزف الموسيقى، أو السيرك، فضلًا عن مصمم الطقوس العامة التي لا تتكرر أبدًا.

لقد أدرك الأكثر منطقية من بين فناني فن ما بعد الحداثة [= انظر الثبت التعريفي] منذ البداية أن ناتج عملهم كان سلعة للبيع مثل أي شيء آخر. والأدهى أنهم أدركوا ما عرفته صناعة السينما منذ زمن بعيد، ألا وهو أن ما يبيع سلعتهم في مجتمع الثقافة الجماهيرية هو الشخصيات وأثرها على الجماهير وليس استحقاق الفنان للتقدير. يسهم الوجه والمشاعر الحسية في المبيع، في حين أن الحرفية - وهي ضرورية كما كانت دومًا - انتقلت إلى الظل، وصارت الموهبة أمرًا انتقائيًا على الرغم من توفرها. والطرفة أن باعة «الفن الرفيع» في السوق

المتضخم باستمرار ظلوا على إصرارهم على أنهم يبيعون بنجاح المنتوجات الجديدة التي تُصنع بأعداد ضخمة وأشكال متماثلة كما يبيعون الإبداعات الفريدة من نوعها غير القابلة للتكرار، على أساس فرادتها المشهود لها بها.

والمثال المتطرف لهذا هو آندي وارهول الذي كوّنت منتوجاته 17 في المئة من جميع مبيعات المزادات المعاصرة في عام 2010، ولم يحدث هذا من دون شيء من المساندة القوية من الممتلكات العقارية للفنان. لكن عمله يُعد تحية تكريم للوقع المادي البحت لهذه المجموعات الكبيرة من الصور المتماثلة لبعض الرموز، التي تتميز بضخامة الحجم لكنها بخسة القيمة عن قصد، وربما كان اعترافًا بحدس وارهول في إدراكه العرضي على ما يبدو لما يملأ العقل الباطن للولايات المتحدة الأميركية وهو يعبر عنه في شكل مجموعة من الصور المنفصلة التي لا تخلو من الترابط، تصور الأمل، والجشع، والمخاوف، والأحلام، والأشواق، والإعجاب، والخلفيات الأساسية للحياة المادية، التي قد تشكل في مجملها أقرب معادل بصري لـ«الرواية الأميركية العظيمة» التي حلم بها كتاب الولايات المتحدة الأميركية ذات يوم.

وهكذا وُضع بعض الأعمال الجديدة لفن ما بعد الحداثة في الإطار الثقافي القديم. الكثير منها لا يمكن وضعه في هذا الإطار أو يمكن وضعه فقط عن طريق التغيرات التي تحدث بلا تخطيط والتي مرت بها بنى الإرث بهدوء، كتلك التي حافظت على حياة المنحوتات العامة عن طريق المفاهيم الجديدة عن المشهد الطبيعي، ومشهد البلدة، وساحات العرض الجديدة المتسعة بحيث تكفي لإتاحة مكان للمعروضات الضخمة، وهي كما أدرك المعماريون منذ زمن بعيد تضمن جذب انتباه المشاهدين والتأثير فيهم. كم من عروض السيرك العظيمة التي يتزامن فيها الصوت، والشكل، والصورة، واللون، والمشاهير، والمشاهد الجميلة التي تشكل التجربة الثقافية المعاصرة سيعيش، ولو حتى كشيء من الإرث القابل للحفظ، متميزًا عن الخلفيات المتغيرة لذاكرات الأجيال التي يعاد إحياؤها عرضًا بوصفها صرعات استرجاعية؟ كم منها سيتذكره الناس أصلًا؟ وحيث إن الموجات المهولة للقرن العشرين تعد للموجات المهولة للقرن الحادي والعشرين، فهل سيبقى من يخبر؟

القسم الثالث

مواضع الشك، والعلم، والدين

الفصل الثالث عشر
القلق على المستقبل(*)

يوجد فرق كبير بين السؤال الذي يطرحه الباحث التقليدي عن الماضي فيقول «ما الذي حدث في التاريخ، ومتى ولماذا؟»، وبين السؤال الذي ألهم مجموعة كبيرة من الأبحاث التاريخية في الأربعين عامًا الماضية أو نحو ذلك، وهو بالتحديد سؤال «كيف شعر الناس أو يشعرون بشأن ما حدث في التاريخ؟». تأسست الجمعيات الأولى المعنية بالتاريخ الشفهي في نهايات ستينيات القرن العشرين. ومنذئذٍ ازداد عدد المعاهد والأعمال المكرسة لـ«التراث» والذاكرة التاريخية ونما نموًّا هائلًا وسريعًا، ويلحظ بالذات انفجار أعداد ما يهتم منها بالحروب الكبرى للقرن العشرين. إن الدراسات التي تتناول الذاكرة التاريخية ليست عن الماضي أساسًا، بل هي نظرة استرجاعية تُلقَى من حاضر ما على ما حدث في ذلك الماضي. ينتمي كتاب **العصر المريض** (*The Morbid Age*) لمؤلفه ريتشارد أوفري (Richard Overy) إلى مدخل آخر أقل مباشرة للتركيب الانفعالي للماضي، هو التنقيب الصعب عن ردود الفعل الشائعة المعاصرة لما كان يحدث في حياة الناس ويدور حولها، وهو ما قد يسميه المرء موسيقى المزاج التاريخي.

على الرغم من أن مجال هذا النوع من الأبحاث جذاب، خصوصًا حين يجري الباحث بحثه بما لريتشادر أوفري من سعة في المعرفة مع قدرة على

(*) نشرت هذه المادة للمرة الأولى بعنوان: «C (for Crisis),» *London Review of Books* (6 August 2009), <http://www.lrb.co.uk/v31/n15/eric-hobsbawm/c-for-crisis>.
وكانت عرضًا لكتاب: Richard Overy, *The Morbid Age: Britain between the Wars* (London: Allen Lane, 2009).

الدهشة وطرح التساؤلات، فإن البحث يجابه المؤرخ بمشكلات معتبرة. ما معنى وصف أي انفعال بأنه يميز بلدًا ما أو عصرًا ما، وما أهمية انفعال منتشر على نطاق واسع اجتماعيًا، حتى ولو كان متعلقًا بوضوح بأحداث تاريخية مؤثرة؟ كيف نقيس انتشاره وإلى أي مدى نقيسه؟ لم يكن استطلاع الرأي، وهو الآلية الحالية لمثل هذا القياس، متاحًا قبل حوالى عام 1938. ومن الواضح على أي حال أن أدولف هتلر وفرجينيا وولف (Virginia Woolf) مثلًا لم يشعرا بانفعالات مثل كراهية اليهود المنتشرة على نطاق واسع في الغرب، أو يبديا رد فعل لها بالطريقة نفسها. ليست الانفعالات في التاريخ ثابتة زمنيًا ولا متجانسة اجتماعيًا، حتى في اللحظات التي يمر بها الناس كافة بشكل مماثل (مثل لندن تحت غارات الألمان الجوية)، وصورها التمثيلية الثقافية أقل منها ثباتًا. كيف يمكن مقارنة بعضها ببعض أو مضاهاتها بنقيضها؟ باختصار، ماذا في وسع المؤرخين أن يفعلوا بالمجال الجديد؟

إن الحالة الخاصة التي يتساءل عنها أوفري هي الإحساس بالأزمة والخوف، أي «حس داخلي بكارثة وشيكة»، توقع انتهاء الحضارة التي ميزت بريطانيا بين الحربين في رأيه. لا يوجد في هذه الحالة أي شيء بريطاني أو متعلق بالقرن العشرين على وجه الخصوص. حقًا، قد تصعب الإشارة في الألفية الماضية إلى زمن لم يوجد فيه أي تعبير ذي أهمية، على الأقل في العالم المسيحي، بل وكثيرًا ما نجد أن الحال ما زال كما هو في الاصطلاح الكارثي الذي أنشأه المؤرخ البريطاني نورمان كوهن (Norman Cohn) خصيصًا في أعماله واستكشفه فيها (الاستشهاد الذي يقتبسه أوفري من الكاتب والمفكر آلدوس هكسلي (Aldous Huxley) يرى فيه هكسلي «يد بليعال الهادية»(*) في

(*) يد بليعال الهادية (Belial's Guiding Hand): بليعال شيطان ورد ذكره في النصوص اليهودية والمسيحية، وهو لفظ عبري معناه «بلا قيمة»، وحيثما ترد عبارة «أبناء بليعال» في التوراة تعني «ناس بلا قيمة». يرد اسم بليعال أحيانًا في شذرات لفائف البحر الميت بوصفه عقابًا من الرب للبشر، وأحيانًا بوصفه متمردًا على الرب، وتربط به ثلاث خطايا: الزنا، والثراء، وتدنيس المعبد. ورد ذكر بليعال مرة واحدة في العهد الجديد «وأي اتفاق للمسيح مع بليعال؟ وأي نصيب للمؤمن مع غير المؤمن؟» (رسالة بولس الرسول الثانية إلى أهل كورنثوس 6: 15). استخدم الشعراء والكتاب الأحدث اسم بليعال في =

التاريخ الحديث). توجد أسباب وجيهة في التاريخ الأوروبي تفسر الإحساس بأن شعور «النحن» - أيما كانت طريقة تعريفه - مهدد من أعداء خارجيين أو شياطين داخليين، وهذا أمر غير استثنائي.

والعمل الرائد في هذا النوع من الكتابات هو كتاب **الخوف في الغرب** (*La Peur en Occident*) الصادر في عام 1978 والذي تناول فيه مؤلفه جان ديلومو (Jean Delumeau) تاريخ الخوف في أوروبا الغربية من القرن الرابع عشر حتى مطلع القرن الثامن عشر، وهو كتاب يصف ويحلل حضارة «غير مستريحة» في «مشهد يهيمن عليه الخوف»، تسكنه «خيالات مريضة»، ومخاطر ومخاوف من أهوال يوم القيامة. مشكلة أوفري أنه - على عكس ديلومو - لا يرى أن هذه المخاوف ردود فعل على تجارب واقعية ومخاوف واقعية، على الأقل في بريطانيا العظمى، حيث يتفق الجميع على أنه لا السياسة ولا المجتمع قد انهارا، وأن الحضارة لم تكن في أزمة بين الحربين. لماذا كانت إذاً «فترة شهيرة بمن سكنها من الكاساندرات(*) والإرميات(**) اللاتي ساعدن على إنشاء

= أعمالهم للدلالة على الشيطان أو الملاك العاصي الذي طرد من الجنة، ومنهم مثلًا جون ميلتون في الفردوس المفقود، وأنطوني لافي الذي صور بليعال في كتابه التوراة الشيطانية الصادر في عام 1969 في صورة الفرد الذي لا يتحكم فيه أي سيد، ويرمز إلى الاستقلال، والاكتفاء الذاتي، والإنجاز الشخصي. كذلك استخدم الكثير من الروايات والأفلام الشعبية شخصية بليعال في صورة كائن شرير مرعب أفظع من الشيطان نفسه [المترجمة].

(*) الكاساندرات (Cassandras): صيغة جمع لكاساندرا التي ورد ذكرها في الأساطير الإغريقية، وهي ابنة للملك بريام ملك طروادة وزوجته الملكة هيكوبا، وشقيقة هكتور. كانت كاساندرا صارخة الجمال، حتى إن أبولو منحها القدرة على التنبؤ تأثرًا بجمالها، وحاول إغواءها، لكنها رفضته، فلعنها وحكم عليها بألا يصدق أحد نبوءاتها. وكانت هذه مأساتها، إذ عاشت في إحباط لأنها ترى المستقبل ولا يصدقها أحد. تنبأت كاساندرا بدمار طروادة، وحذرت الطرواديين من خدعة الحصان الخشبي، لكنهم أعاروها أذنًا صماء، حتى هجم عليهم الأعداء المختبئين في جوف الحصان وأبادوهم. عاشت كاساندرا شابة حسناء فاتنة، مرغوبة، ودودة، ومهذبة، لكنها تحولت قرب نهاية حياتها إلى امرأة مختلة عقليًا بعد أن لاقت الأهوال عقب سقوط طروادة، إذ أسرت واتخذها الملك أغاممنون جارية. قتلت كاسندرا على يد كليتمنسترا زوجة أغاممنون وعشيقها أيغيثيوس. ألهمت شخصية كاساندرا الكثير من كتاب الدراما منذ العصر الإغريقي وحتى اليوم [المترجمة].

(**) الإرميات (Jeremiahs): صيغة جمع من إرميا، وهو اسم أحد أهم الأنبياء في التوراة العبرية، ويسمى «النبي الباكي» لكثرة المراثي في سفره، وذكره ابن كثير بوصفه نبيًا مهمًا يعترف به الإسلام على =

الصورة الشائعة عن سنوات ما بين الحربين بوصفها عصرًا من القلق، أو الشك أو الخوف»؟

يفكك كتاب العصر المريض الخيوط المعقدة لمختلف التوقعات الكارثية، مثل موت الرأسمالية، والخوف من التدهور السكاني وفساده، و«التحليل النفسي وخيبة الأمل الاجتماعية»، والخوف من الحروب، وهو يفككها بالتعلم، وصفاء الذهن، وحضور البديهة، ويبدو ذلك بشكل ملحوظ في اختياره الألمعي للاقتباسات، وأساسًا من خلال الكتابات العامة والخاصة لمن أسماهم ديلومو - الذي فعل الشيء نفسه بالنسبة إلى الفترة التي كتب عنها - «هؤلاء الذين يملكون الكلمة والقوة»، وهم من كانوا في أيام هذه الفترة رجال الدين الكاثوليكي، وهم لدى أوفري نخبة مختارة من المثقفين البرجوازيين والمفكرين من الطبقة السياسية. وتعتبر محاولات الهرب من الكوارث المتوقعة من خلال المسالمة وما سمّاه المؤلف «الآراء الطوباوية في السياسة»، مجموعة أخرى من أعراض وباء التشاؤم إلى حد بعيد.

دعونا نسلّم في الوقت الراهن بأنه على حق في ما يخص كآبة «هؤلاء الذين يملكون الكلمة والقوة»، على الرغم من وجود بعض الاستثناءات الواضحة، مثل الباحثين الذين عرفوا مع عالم الذرة رذرفورد (Rutherford) أنهم يعيشون في الأيام المجيدة للعلوم الطبيعية، والمهندسين الذين لم يروا حدودًا للتقدم المستقبلي للتكنولوجيات القديمة والجديدة، والموظفين الرسميين ورجال الأعمال الذين عاشوا في الإمبراطورية التي وصلت إلى أقصى حدودها بين الحربين وما زالت تحت التحكم بدرجة مقبولة على ما يبدو (ما عدا الدولة الإيرلندية الحرة)، وكتاب وقراء الجنس الأدبي النموذجي الذي ظهر بين

= الرغم من أن ذكره لم يرد في القرآن، كما تعتبره المسيحية نبيًا. نادى النبي إرميا بأن يكون الدين علاقة روحية بين الفرد وربه. عانى إرميا من ظلم إخوته له إذ ضربوه، وحرضوا الملك على حبسه في قبو وتهديده بالقتل. وحين استولى نبوخذنصر ملك بابل على القدس في عام 586 ق. م. أمر بإطلاق سراح إرميا وأحسن معاملته. أوحى الإله ألوهيم لإرميا بالتنبؤ بدمار القدس على يد غزاة من الشمال عقابًا لبني إسرائيل على مخالفتهم لشرائع العهد، وارتدادهم لعبادة الإله بعل، وتقديم أضاحٍ بشرية من أطفالهم له. وهاجر إرميا إلى مصر وعاش فيها حتى وفاته [المترجمة].

الحربين، ألا وهو الرواية البوليسية، التي احتفت بعالم من اليقين الأخلاقي والاجتماعي، وبالاستقرار الذي استعيد بعد انقطاع موقت. والسؤال الواضح هو: إلى أي مدى مثلت آراء الأقلية الفصيحة عند أوفري الناخبين البالغ عددهم حوالى ثلاثين مليونًا أو نحو ذلك والذين كانوا يُعدون أتباع الملك في عام 1931، أو أثرت فيهم؟

ربما يمكن الإجابة عن هذا السؤال بشيء من الثقة في أوروبا التي كتب عنها ديلومو في نهايات العصور الوسطى وبدايات العصر الحديث. لقد وُجدت في الغرب المسيحي في هذه العصور روابط عضوية بين ما يفكر فيه القساوسة والمبشرون وما يمارسه المؤمنون، على الرغم من أننا لا يمكننا أن نعتبرهم متطابقين، حتى في ذلك الوقت. جمع رجال الدين من الروم الكاثوليك بين السلطتين الثقافية والعملية. لكن ما تأثير الكلمات أو آثارها العملية بين الحربين - لو أخذنا فقط حالة الكتّاب الذين اقتبس منهم أوفري في فهرسه بمعدل يزيد عن سطرين - مثل كلمات تشارلز بلاكر (Charles Blacker) عضو الجمعية الأيوجينية (جمعية تحسين النسل)(*)، والكاتبة النسوية فيرا بريتين

(*) الجمعية الأيوجينية (جمعية تحسين النسل) (Eugenics Society): الأيوجينية كلمة مشتقة من اليونانية بمعنى تحسين النسل. تشكلت الجمعية الأيوجينية للدعوة إلى أفكار الأيوجينيين، ومنها فرع في بريطانيا وآخر في الولايات المتحدة الأميركية هما أهم فروعها. يؤمن الأيوجينيون بالسعي إلى تحسين الصفات الوراثية للبشر عن طريق تشجيع ذوي الصفات الوراثية الطيبة على التكاثر والحد من تكاثر ذوي السمات الوراثية غير المرغوبة. أنشأ فرنسيس غالتون، قريب تشارلز داروين، هذه الفكرة حين اطلع على نظرية التطور لداروين ورغب في تطبيقها على البشر. وانتشرت الفكرة في فرنسا، وألمانيا، وبريطانيا العظمى، والولايات المتحدة الأميركية في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر، ووصلت إلى ذروة شهرتها في العقود المبكرة من القرن العشرين، وشجعتها الحكومات والمؤسسات في كثير من أنحاء العالم. طبق العديد من البلدان في ذلك الوقت سياسات لتحسين النسل تشمل الفحص الوراثي، وتنظيم النسل، وتقييد الزواج، وعزل ذوي الصفات الوراثية التي يعتقد أنها دنيئة عن بقية السكان، والتعقيم الإجباري، وإجبار ذوات الصفات غير المرغوبة على الإجهاض وذوات الصفات المرغوبة على الحمل، أو القتل الجماعي لمثل هؤلاء «الأدنياء». وتوسعت ألمانيا النازية في هذه الممارسات. بدأ تطبيق مبادئ تحسين النسل في الولايات المتحدة الأميركية في بدايات القرن العشرين، ثم طبق تعقيم المرضى العقليين في بلدان أخرى مثل بلجيكا، والبرازيل، وكندا، والسويد في عشرينيات القرن العشرين وثلاثينياته. وبعد ذلك ساءت سمعة هذه الممارسات والأفكار بعد أن بررت بها ألمانيا النازية ممارساتها العنصرية ضد =

(Vera Brittain)، وعالم النفس التربوي سيريل بيرت (Cyril Burt)، وج. د. هـ. كول (G. D. H. Cole)، وليونارد داروين (Leonard Darwin)، وج. لويس ديكنسون (G. Lowes Dickinson)، وإ. م. فورستر (E. M. Forster)، وإدوارد غلوفر (Edward Glover)، وج. أ. هوبسون (J. A. Hobson)، والمفكرين ألدوس وجوليان هكسلي (Julian Huxley)، والصحافية والروائية مارغريت ستورم جايمسون (Storm Jameson)، وإرنست جونز (Ernest Jones)، وسير آرثر كيث (Sir Arthur Keith)، وجون مينارد كينز (John Maynard Keynes)، ورئيس الأساقفة كوزمو لانغ (Archbishop Cosmo Lang)، والمؤرخ العسكري بازيل ليدل هارت (Basil Liddell Hart)، والعالم الأنثروبولوجي برونيسلاف مالينوفسكي (Bronislaw Malinowsky)، وجيلبرت موراي (Gilbert Murray)، وفيليب نويل بايكر (Philip Noel-Baker)، وجورج أورويل (George Orwell)، والسياسي اللورد آرثر بونسونبي (Lord Arthur Ponsonby)، وبرتراند راسل (Bertrand Russell)، وبرنارد شو، وآرنولد توينبي، وآل ويب، وهـ. ج. ويلز، وليونارد وفيرجينيا وولف (Leonard Woolf)؟

فالكتّاب لديهم الكلمة لكن لا شيء غيرها، ما لم تساندهم دار نشر مهمة أو جريدة مهمة بوضوح، كما كان الحال مع صحيفة نيوستايتسمان (*New Statesman*) لصاحبيها فيكتور غولانز (Victor Gollancz) وكينغزلي مارتن (Kingsley Martin)، أو ما لم تساندهم منظمة جماهيرية فعلية مثل مكتب اتحاد الأمم في حالة اللورد روبرت سيسيل (Robert Cecil)، أو اتحاد السعي من أجل السلام لصاحبه محب السلام القس شيبارد (Canon Sheppard). وكما كانت الحال في القرن التاسع عشر، حيث كانت لديهم فرصة طيبة لكي يتكلم عنهم الناس، ولكي يؤثروا في السياسة والإدارة في حدود المنطقة التي تعزل فيها النخبة

= فئات معينة من الناس؛ بحجة تنقية العرق الآري من التلوث لو اختلط بغيره من الأعراق الأدنى. تعتبر حركة تحسين النسل الآن حركة متوحشة أخلت بحقوق الإنسان. يقتصر نشاط تحسين النسل حاليًا على الأبحاث الوراثية لمنع ميلاد أطفال مصابين بأمراض وراثية خطيرة مثل الهيموفيليا (النزعة إلى النزف الدموي) أو بعض الإعاقات المرتبطة بالوراثة، أو تشجيع الحوامل بمثل هؤلاء الأطفال على الإجهاض الطوعي. ومع ذلك يخشى بعض المفكرين من أن تكون هذه الأبحاث بابًا خلفيًا لعودة الأيوجينية القديمة بسلبياتها [المترجمة].

المعترف بها نفسها، لو كانوا ينتمون إليها بالمولد أو عرفوا في ما بعد بانتمائهم إليها، خصوصًا لو كانوا ينتمون إلى شبكات «المثقفين الأرستقراطيين» التي تكلم عنها نويل آنان (Noel Annan)، كما كان حال عدد ممن أعلنوا المصير المأساوي للعالم. لكن إلى أي مدى شكلت أفكارهم «الرأي العام» الذي يقع خارج نطاق كُتاب الخطابات إلى صحف التايمز (*The Times*) ونيوستايتسمان (*New Statesman*) وقرائها؟

لا يوجد بالفعل إلا براهين قليلة في ثقافة الطبقات العاملة والشرائح الدنيا من الطبقات الوسطى في حقبة ما بين الحربين وطريقة حياتها على أن هذه الكتابات قد شكلت أفكار أبنائها، علمًا بأن هذا الكتاب لم يفحص هذه الطبقات. لم يعش فنانو الأداء غراسي فيلدز (Gracie Fields)، ولا جورج فورمبي (George Formby)، ولا بَد فلاناغان (Bud Flanagan)، ولا مسرح حي وست إند في لندن على توقع انهيار اجتماعي.

أما الطبقة العاملة التي وُجدت زمن شباب ريتشارد هوغارت (Richard Hoggart) (وشبابي) فكانت أبعد عن المرض، إذ كانت تتكون في معظمها من أناس «يشعرون بأنه ليس في وسعهم عمل الكثير بخصوص العناصر الأساسية المكونة لوضعهم، ولا يشعرون مع ذلك بالضرورة بحالة من اليأس أو خيبة الأمل أو الندم، بل يرون المسألة ببساطة كإحدى حقائق الحياة». سمحت النهضة السريعة المؤثرة لوسائل الإعلام الجماهيرية حقًّا، كما يوضح أوفري، ببث «الأفكار المركزية» للمفكرين المرضى الذين كُتب عنهم على نطاق واسع. لكن نشر كآبة المثقفين لم تكن موضوع الأفلام المنتشرة ولا حتى الصحف الجماهيرية، التي بلغ توزيعها مليوني نسخة وأكثر في بدايات ثلاثينيات القرن العشرين، على الرغم من أن إذاعة بي بي سي البريطانية التي كادت تكون متاحة على مستوى العالم أجمع بحلول منتصف ثلاثينيات القرن العشرين، قد أعطت متحدثها الرسمي شذرة صغيرة من منتوجها ذي الحجم الهائل، وهي شذرة كنت أتمنى لو أن أوفري قدّرها كميًّا. ولا يبعد عن الموضوع أن جريدة ذا ليسنر (المستمع) (*The Listener*) التي كانت تعيد طباعة الأحاديث والندوات

الإذاعية التي يثار فيها الجدل كانت توزع اثنين وخمسين ألف نسخة في عام 1935، مقابل 2.4 مليون نسخة لجريدة راديو تايمز (*Radio Times*)[1].

أما الكتاب فقد شهد ثورة في ثلاثينيات القرن العشرين على يد داري نشر بنغوين وغولانز، ويكاد يكون من المؤكد أنه أكثر أشكال التوزيع الثقافي تأثيرًا، لا بين جماهير الطبقة العاملة التي يقوم أفرادها بأعمال يدوية والذين كانت كلمة «كتاب» تعني لديهم «المجلة»، بل بين المجموعة القديمة المتعلمة وسريعة النمو ممن علموا أنفسهم بأنفسهم وصاروا ذوي طموح ووعي سياسي. وتوضح حواشي أوفري أنه لم يكن من المعتاد توزيع ما يزيد عن خمسين ألف نسخة حتى بين هؤلاء، إلا في الشهور التي سبقت الحرب من عامي 1938-1939 وتميزت بالتوتر، وكان هذا أعلى رقم توزيع وصل إليه نادي الكتاب اليساري[*]، وهو أعلى من مستوى التوزيع المعاصر للكتب التي تحقق أفضل المبيعات. توضح تساؤلات أوفري المثيرة للإعجاب عن سجلات الناشرين أن رواية والتر غرينوود (Walter Greenwood) التي نشرت في فترة الركود الاقتصادي **الحب على معونات الإغاثة** (*Love on the Dole*) قد باعت 46,290 نسخة بين عامي 1933 و1940 («وقليلة هي المنتوجات الثقافية الأخرى التي وصلت إلى مثل هذا الجمهور العريض في فترة الركود»). بلغ عدد قراء الكتب المحتملين

---

(1) Richard Overy, *The Morbid Age: Britain between the Wars* (London: Allen Lane, 2009), p. 376.

(*) نادي الكتاب اليساري (The Left Book Club): كان نادي الكتاب اليساري مؤسسة مهمة من مؤسسات الجناح اليساري في المملكة المتحدة في نهايات ثلاثينيات القرن العشرين وبدايات أربعينياته، وكان يتيح لأعضائه اختيار عدة كتب شهريًا تتناول موضوعات سياسية. افتتح النادي في أيار/ مايو 1936 بهدف تعليم اليساريين البريطانيين ومساعدتهم على النضال ضد الفاشية ومن أجل السلام العالمي. أسهم العديد من الكتاب والمؤلفين في تزويد النادي بالكتب، منهم أندريه مالرو، وجورج أورويل، وكليفورد أوديتس وكثير من المؤلفين من أعضاء الحزب الشيوعي البريطاني. وكان النادي يصدر نشرة شهرية أيضًا، تطورت حتى صارت جريدة سياسية واجتماعية مهمة على المستوى الدولي. تكاتف نادي الكتاب اليساري مع الجمعية الفابية على إنجاح حزب العمال في انتخابات 1945، إذ كان الحزب ينادي بأفكار تروق لأعضاء النادي، مثل القضاء على البطالة، وتحسين الخدمات الصحية، وتخطيط المدن، والمساواة الاجتماعية. أغلق النادي في عام 1946 لصعوبات مالية واجهته. وحديثًا أنشأ إد ميليباند نادي الكتاب اليساري على الإنترنت في عام 2006 للنقاش حول أفكار التيار اليساري والنصوص اليسارية، لكنه لا ينشر أعمالًا جديدة، ويبدو أن موقع هذا النادي قد توقف عن العمل الآن [المترجمة].

في عام 1931 حوالى مليونين ونصف المليون من بين حوالى ثلاثين مليون ناخب بريطاني (وهذا العدد ينتج بإضافة فئات التعداد المسماة «المهنيين وشبه المهنيين» إلى فئة «العاملين بالأعمال الكتابية وما شابهها من أعمال»).

وأعترف أن «الرسائل العلمية لبعض المفكرين الذين توفوا (أو الذين ما زالوا على قيد الحياة)» (تعديلًا لعبارة كينز) لا تنتشر بمثل هذه الوسائل التقليدية، بل بنوع من التناضح(*) تدخل بواسطته القليل من المفاهيم المختزلة بشكل جذري والمبسطة - مثل «البقاء للأصلح»، و«الرأسمالية»، و«عقدة النقص» و«اللاوعي» - بشكل ما إلى الخطاب العام أو الخاص بوصفها عبارات شهيرة معترفًا بها. وحتى بهذه المعايير المتساهلة، كاد العديد من تنبؤات أوفري المحملة بأهوال يوم القيامة ألا يصل إلى خارج حظيرة المثقفين، والناشطين وصانعي القرار على المستوى القومي، ويلحظ منهم خوف خبراء السكان من الانهيار السكاني (وهو أمر ثبت خطؤه) وخطط الأيوجينيين التي نراها الآن شريرة للتخلص ممن يعرفون بأنهم متدنين وراثيًا لرداءة جيناتهم. لقد أثرت ماري ستوبس (Marie Stopes) على بريطانيا لا بوصفها داعية لتعقيم من تقل قدراتهم عن الطبيعي، بل بوصفها رائدة تنظيم النسل الذي أدركته الجماهير البريطانية في هذا الوقت على أنه إضافة مفيدة للممارسة التقليدية للعزل(**).

لا يمكن كتابات نخبة المثقفين أن تعبر عن المزاج البريطاني العام إلا حيثما يشارك الرأي العام هذه النخبة طوعًا في مخاوفها وردود فعلها. يكاد

(*) التناضح (Osmosis): يعرف أيضًا باسم الخاصية الأسموزية، وهي مرور جزيئات المذيب (الماء مثلًا) عبر غشاء شبه منفذ من المحلول الأقل تركيزًا (الماء الصافي مثلًا) إلى المحلول الأكثر تركيزًا (ماء البحر مثلًا) وهي حالة خاصة من حالات انتشار السوائل. والتناضح عملية طبيعية تتم بدون الحاجة إلى طاقة خارجية، كالضغط الهيدروليكي مثلًا. من أبرز الأمثلة على هذه العملية امتصاص جذور النباتات للماء من التربة، حيث إن تركيز السكريات في الجذور يكون عاليًا ما يؤدي لنفاذ الماء اليها. أما إذا وضعت هذه الجذور نفسها في ماء مالح ذي ضغط أسموزي أعلى مما في الجذور، يخرج الماء بالعكس من النبتة إلى التربة، لذلك تموت النباتات في الماء المالح كما يزداد الإنسان عطشًا إذا شرب ماءً مالحًا [المترجمة].

(**) العزل (Coitus interruptus): طريقة غير موثوق بها لمنع الحمل، يقذف فيها الرجل المني خارج مهبل المرأة [المترجمة].

يكون مؤكدًا أن هذه المشاركة تصادف حدوثها في المشكلة المركزية للعصر، ألا وهي الخوف من الحرب، وربما تكون قد حدثت أيضًا بطريقة أو بأخرى في أزمة الاقتصاد (البريطاني). في هذا الصدد، يشير أوفري إلى أن البريطانيين لم يجربوا ولو بشكل غير مباشر المأزق الذي وقع فيه الأوروبيون بين الحربين. لقد عاشوا مثلما عاش الفرنسيون، مع الذكرى السوداء للقتل الجماعي الذي حدث في «الحرب العظمى»، والبرهان الحي (والذي ربما كان أقوى تأثيرًا) موجود في الشارع في شكل الناجين المقعدين والمشوهين. كان البريطانيون واقعيين في مخاوفهم من حرب أخرى، خصوصًا أن شبح الحرب خيم على حياة جميع الناس من عام 1933 فصاعدًا، وربما خيم على حياة النساء أكثر من الرجال؛ هؤلاء النساء اللاتي سكت هذا الكتاب عن قتلهن في بريطانيا بين الحربين.

بنى أوفري سمعته التي يستحقها بوصفه مؤرخًا للحرب العالمية الثانية، وهو يصف بألمعية في النصف الثاني المؤثر من كتابه الإحساس بكارثة حتمية وشيكة في ثلاثينيات القرن العشرين، قُدّر لها أن تهزم بقوتها التماس السلم المطلق. لكن هذا الإحساس فعل هذا بالضبط لأنه لم يكن مزاج يأس، مقارنة بما عبّر عنه تصريح الحكومة السرية المشهود الذي توخى ضبط النفس في عباراته عن الحرب النووية في عام 1955، والذي استشهد به المؤرخ الإنكليزي بيتر هينيسي (Peter Hennessy) («لا بد من الشك في أن هذا البلد يقدر على تحمل هجوم شامل من الخارج ويظل في حالة تسمح له بمواصلة العداوات»). ويستشهد أوفري بذكرياتي ليصل إلى هذه النتيجة، وهي أن توقع المرء أن يموت في الحرب المقبلة - مثلما فعل معاصريّ في عام 1939 وكان عندهم سبب وجيه لتوقعاتهم - لم يوقفنا عن التفكير في أننا يجب أن نخوض غمار الحرب، وننتصر فيها، وأن هذا يمكن أن يؤدي إلى مجتمع أفضل.

كانت ردود الفعل البريطانية على الأزمة الاقتصادية في ما بين الحربين أكثر تعقيدًا، لكن من المؤكد أن القول هنا بأن الرأسمالية البريطانية لم يكن لديها سبب قوي للشعور بالخطر هو بالتأكيد قول خاطئ. يبدو أن البريطانيين كانت لديهم أسباب أكثر وضوحًا للقلق على مستقبل اقتصاد بلدهم في عشرينيات

القرن العشرين أكثر مما لدى غيرهم من البلدان. كاد الإنتاج الصناعي البريطاني يكون الوحيد في العالم الذي بقي عند مستوى أقل من مستواه في عام 1913، حتى في ذروة عشرينيات القرن العشرين، حين زاد الإنتاج العالمي على 50 في المئة فوق أرقام ما قبل الحرب، وظل معدل البطالة فيه أعلى بكثير من نسبتها في ألمانيا والولايات المتحدة الأميركية، ولم يهبط قط عن 10 في المئة. ولا يدهشنا أن الركود الكبير ضرب بلدانًا أخرى بشكل أقوى مما ضرب بريطانيا التي كانت متعثرة بالفعل، لكن مما يستحق التذكر أن وقع عام 1929 على بريطانيا كان سريعًا ومؤثرًا إلى حد أنه جعلها تتخلى في عام 1931 عن المؤسستين المقدستين اللتين كانتا تعبّران عن هويتها الاقتصادية في القرن التاسع عشر، ألا وهما التجارة الحرة ومعيار الذهب. ومعظم استشهادات أوفري عن الكارثة الاقتصادية تأتي من قبل عام 1934.

من المؤكد أن الأزمة تمخضت عن اتفاق بين الطبقات القادرة على التعبير عن نفسها على أن النظام لا يمكن أن يسير كما كان في ما سبق، إما بسبب العيوب الأساسية للرأسمالية، أو بسبب نهاية نظام إطلاق العنان لحرية التجارة والجموح الفردي بلا تدخل، المعروف باسم نظام «دعه يعمل دعه يمر» الذي أعلنه كينز في عام 1926، لكن المناقشات عن الشكل المستقبلي للاقتصاد - سواء أكان اشتراكيًا أم تشكله رأسمالية خضعت للإصلاح وصارت أكثر تدخلًا في حرية الاقتصاد وأكثر عملًا بالـ«تخطيط» - ظلت مقصورة على الأقليات، فظلت أولًا في حدود ما يصل إلى نصف مليون من المنخرطين في الحركة العمالية والموجودين حولها، ويحتمل ثانيًا أنها ضمت بضع مئات ممن قد يسميهم غرامشي (Gramsci) **«المثقفين المنتمين/ العضويين»**(*) [= انظر الثبت

(*) المثقفون المنتمون/ العضويون (Organic Intellectuals): شاعت ترجمة خاطئة للفظ organic في هذا المفهوم، وهي ترجمة حرفية لا تؤدي المعنى الذي قصده أنطونيو غرامشي، المفكر الذي صك هذه العبارة للدلالة على المثقف المنتمي إلى الطبقات الكادحة من الشعب. لذلك وضعت اللفظ الشائع (على خطئه) بعد شرطة مائلة بسبب شيوعه عند وروده للمرة الأولى، على أن يرد بعد ذلك بصيغة «المثقف المنتمي». لمزيد من الاطلاع على مفهوم المثقف المنتمي يمكن الرجوع إلى الثبت التعريفي في نهاية الكتاب [المترجمة].

التعريفي]، الآتين من الطبقات البريطانية الحاكمة. لكن الذاكرة تشير إلى أن أوفري محق في التفكير في أن معظم ردود الفعل الواسعة على مصاعب الاقتصاد بين أتباع الملك من غير الكُتاب خارج الأراضي الغربية الجديدة للمناطق الصناعية القديمة، لم تكن معبرة كثيرًا عن الشعور بأن «هذه الرأسمالية لم تنفع، بل كانت معبرة عن أنها ما كان ينبغي أن تؤدي عملها بالطريقة التي أدته بها»[2]. وبقدر ما تجاوزت «الرأسمالية» الناشطين ووصلت إلى الـ 29 في المئة من الناخبين البريطانيين الذين صوتوا لحزب العمال في ذروة نجاحه في سنوات ما بين الحربين، فإنها مثلت منظورًا أخلاقيًّا ستشهد فيه الرأسمالية تحولات بفضل سحر التأميم.

لكن لا الإيمان بالاشتراكية ولا الرأسمالية الخاضعة للتخطيط انطويا ضمنيًّا على مرض، أو يأس، أو شعور بكارثة. لقد زعمت وجهتا النظر كلتاهما بطرائق مختلفة أن الأزمة يمكن التغلب عليها وينبغي التغلب عليها، وشجعهما ما يبدو أن الخطط الخمسية السوفياتية أضفته من مناعة فائقة ضد الركود الكبير، تلك الخطط التي لاحظ أوفري عن حق أنها جعلت في ثلاثينيات القرن العشرين من كلمات «خطة» و«تخطيط» صيغًا سحرية سياسية من قبيل «افتح يا سمسم»، حتى بالنسبة إلى المفكرين غير الاشتراكيين. لكن وجهتي النظر كلتيهما تطلعتا إلى مستقبل أفضل، أو أكثر حيوية على الأقل. فالعناصر المحافظة اليائسة للفرديين الليبراليين غير المنظمين لسنوات ما قبل 1914 هي وحدها التي لم تر أي بارقة أمل. أما فريدريش فون هايك (Friedrich von Hayek)، المعلم العظيم لمدرسة الاقتصاد بلندن، فيرى أن الوصفات الاشتراكية والكينزية [= انظر الثبت التعريفي] للمستقبل كانت مواقع تعثر متوقعة في **الطريق إلى القنانة** (*The Road to Serfdom*) (1944).

ينبغي ألا يدهشنا هذا. لقد مر عدد هائل من الأوروبيين بتجربة معركة هرمجدون(*) في الحرب العظمى. وقد كان الخوف من حرب أخرى، يرجع

(2) Overy, Ibid., p. 92.

(*) معركة هرمجدون (Armageddon): أرمجدون أو هرمجدون كلمة جاءت من العبرية هار مجدون =

أن تكون أفظع، خوفًا واقعيًّا تمامًا؛ لأن الحرب العظمى أعطت أوروبا مجموعة من الرموز غير المتوقعة والمولدة للخوف، مثل القنبلة الجوية، والدبابة، والقناع الواقي من الغازات. وحيثما لا يقدم الماضي أو الحاضر مقارنة كافية، يميل معظم الناس إلى نسيان مخاطر المستقبل أو تقديرها بأقل مما هي عليه، مهما كانت التهديدات الموجودة في الخطاب المحيط بهذه المخاطر. وتوضح لنا الاحتياطات التي اتخذها اليهود الكثيرون الذين بقوا في ألمانيا بعد عام 1933 حين أرسلوا أطفالهم إلى الخارج أنهم لم يغمضوا أعينهم عن مخاطر العيش تحت حكم هتلر، لكن ما انتظرهم فعلًا كان يستحيل تصوره بالمعنى الحرفي للكلمة في بدايات القرن التاسع عشر، حتى للانهزاميين من سكان الغيتو.

لا شك في وجود أنبياء في بومبيي حذروا من مخاطر العيش تحت البراكين، لكن يوجد شك في ما إذا كان حتى المتشائمون منهم قد تنبأوا فعلًا

= أو جبل مجدو، وتقع هضبة مجدو في مرج ابن عامر، بالقرب من مدينة جنين في فلسطين على بعد 90 كم شمال القدس، وكانت مسرحًا لحروب ضارية في الماضي، كما تعتبر موقعاً أثريًّا مهمًّا أيضًا. هرمجدون عقيدة مسيحية ويهودية مشتركة، تؤمن بمجيء يوم يحدث فيه صدام بين قوى الخير والشر، أو بين الله والشيطان وتكون على إثرها نهاية العالم. ويعتقد اليهود أن المسيح سوف ينزل من السماء ويقود جيوشهم في معركة هرمجدون ويحققون النصر على الكفار. وامتد أثر هذه العقيدة إلى العصور الحديثة، إذ يقال إن نابليون قد وقف بهضبة مجدو ناظرًا إلى الوادي متذكرًا هذه النبوءة وقال: «جميع جيوش العالم باستطاعتها أن تتدرب على المناورات للمعركة التي ستقع هنا». وما زال الساسة الاستعماريون يتسابقون إلى تثبيت فكرة المعركة بتفسيرها اليهودي لدى الشعوب للحصول على مكاسب سياسية، وتنفيذًا لمآرب الصهيونية العالمية، وإرضاء لدولة إسرائيل العنصرية، فقد ظهرت هذه المعتقدات عند السياسي اليهودي تيودور هرتزل حيث يقول: «ظهر لي المسيح في عالم الرؤيا على صورة شيخ حسن وخاطبني قائلًا: 'اذهب وأعلم اليهود بأني سوف آتي عما قريب لآتي بالمعجزات العظيمة وأسدي عظائم الأعمال لشعبي وللعالم كله'». ولا تزال هذه العقيدة رافدًا مهمًّا للسياسات الاستعمارية في يومنا هذا، فالكاتبة الأميركية غريس هالسل تقول في كتابها النبوءة والسياسة: «تحولت النبوءات التوراتية في الولايات المتحدة الأميركية إلى مصدر يستمد منه عشرات الملايين من الناس نسق معتقداتهم، ومن بينهم أناس يرشحون أنفسهم لانتخابات الرئاسة الأميركية، وكلهم يعتقدون بقرب نهاية العالم ووقوع معركة هرمجدون، ولهذا فهم يشجعون التسلح النووي، ويستعجلون وقوع هذه المعركة باعتبار أن ذلك سيقرب مجيء المسيح». ومما يثبت صحة كلامها أن الرئيس الأميركي ريغان تحدث في لقاء تلفزيوني أجري معه في عام 1980 قال فيه: «إننا قد نكون الجيل الذي سيشهد معركة هرمجدون». أما الحاخام مناحيم سيزمون الزعيم الروحي لحركة حياد اليهودية فقال إن أزمة الخليج تشكل مقدمة لمجيء المسيح المنتظر. وكان الرئيس جورج دبليو بوش يؤمن أيضًا بعقيدة هرمجدون الأمر الذي يفسر سياسته في الشرق الأوسط والخليج [المترجمة].

بدمار المدينة التام والنهائي. من المؤكد أن سكان المدينة لم يتوقعوا أنهم يعيشون آخر أيام حياتهم.

لا يوجد وصف وحيد لكيف تصورت الجموع الاجتماعية أو حتى الأفراد المستقبل وكيف شعروا به. على أي حال، فإن «يوم القيامة»، و«الفوضى»، أو «نهاية الحضارة» كانت أبعد ما يكون عن خبرة الحياة اليومية في معظم أنحاء أوروبا بين الحربين، وكانت هذه الفظائع شيئًا لم يتوقعه معظم الناس حقًا، حتى حينما عاشوا في قلق على المستقبل، بين أنقاض نظام اجتماعي قديم لا يمكن استعادته، كما عاش كثيرون بعد عام 1917. من الأسهل إدراك مثل هذه الأشياء في النظرة الاسترجاعية لها، لأنه أثناء الفصول الكارثية الحقيقية من التاريخ، مثلما حدث في وسط أوروبا في عامي 1945-1946، يكون معظم الرجال والنساء الغافلين والغافلات عما يحدث شديدي الانشغال بمحاولة الاستمرار في الحياة إلى حد يشغلهم عن تصنيف المآزق التي وقعوا فيها. هذا هو السبب في أن السكان المدنيين للمدن الكبرى لم تخر قواهم تحت قصف القنابل ووابل النيران في الحرب العالمية الثانية، بخلاف أبطال القوات الجوية. ومهما كانت دوافعهم، فقد «استمروا»، واستمرت مدنهم التي احترقت وتحولت إلى أطلال في أداء وظائفها، لأن الحياة لا تتوقف حتى الموت. دعونا لا نحكم على إيحاءات الكارثة بين الحربين، حتى حيثما ثبتت صحتها، بالمعايير التي لم يتخيلها أهل ذلك الزمن، والتي ظهرت نتيجة ما تلاها من خراب ودمار.

لكن كتاب أوفري، مهما كانت حدة ملاحظاته، ومهما كان مجددًا وبارزًا في استكشافه للأرشيفات، يتضح فيه التبسيط المفرط الضروري لتاريخ مبني حول الأحاسيس. إن بحثه عن «مزاج» مركزي بوصفه حجر الزاوية لعصر ما لا يقربنا من إعادة بناء الماضي بأكثر مما تقربنا منه «الشخصية القومية» أو «القيم المسيحية، أو الإسلامية، أو الكونفوشيوسية». كل هذه مفاهيم لا تخبرنا إلا القليل والشديد الغموض. لا بد من أن يأخذ المؤرخون مثل هذه المفاهيم بجدية، لكن لا يجعلوا منها أساسًا للتحليل أو لبناء نظرية. ولأكون منصفًا للمؤلف، أقول إنه لم يفعل أيًا من هذين الشيئين، بل كان غرضه بوضوح أن يؤلف مجموعة أصيلة من التعليقات المتنوعة لتنافس التعليقات الذكية الأخرى

لغيره من المؤرخين المحترفين على ما يفترض أنه موضوع مألوف بشكل عام، ألا وهو تاريخ بريطانيا بين الحربين. لكنه لم يعد مألوفًا إلا للمسنين. يقدم أوفري تعليقات متنوعة على الأزمة في بريطانيا، وهذا إنجاز مؤثر، على الرغم من افتقار تعليقاته إلى أي مقارنة بينها وبين الوضع في البلدان الأوروبية الأخرى. وحيث إنه يجيد الكتابة، فقد صار كتابه أيضًا ما لم يقصد به أن يكونه، دليلًا سياحيًا إلى أرض مجهولة (*Terra incognita*) للقراء الذين تعتبر بريطانيا في عهد جورج الخامس بالنسبة إليهم بعيدة ومجهولة بقدر ابتعادهم عن بريطانيا في عهد جورج الثاني وجهلهم بها. لا بد من قراءته بمتعة ثقافية وربح ثقافي من تصوراته واكتشافاته للكثير مما لم يُستكشف من قبل في بعض أنحاء الحياة الثقافية البريطانية، لكن ليس بوصفه مدخلًا إلى بريطانيا في ما بين الحربين يقدم إلى المسافر عبر الزمن الذي لا يملك الخبرة ببريطانيا في ذلك الزمن.

الفصل الرابع عشر

العلم: الوظيفة الاجتماعية وتغير العالم(*)

اسمحوا لي أن أبدأ هذا العرض برحلة سافر فيها اثنان من العلماء في عام 1944 بواسطة دراجة بخارية عبر الوادي، بدءًا من مقر اللورد ماونتباتن (Lord Mountbatten) في كاندي بسريلانكا إلى الغابة. يتذكر أصغرهما حواره مع أكبرهما الذي كان «مهتمًا بكل ما حوله وخبيرًا به، مثل الحرب، والديانة البوذية، والفن البوذي، والعينات الجيولوجية التي سيستخرجها من كل خندق محفور في الأرض، وخواص الطمي، والحشرات المضيئة، وأسلاف السيكاسيات(**)، لكن الموضوع الذي كان يعود إليه مرارًا وتكرارًا كان أساسيات البيولوجيا والتطورات الهائلة التي لم تصر ممكنة إلا بفضل التقدم في تقنيات الفيزياء والكيمياء في ثلاثينيات القرن العشرين».

(*) نشرت هذه المادة للمرة الأولى بعنوان: «Red Science,» *London Review of Books*, vol. 28 no. 5 (9 March 2006).

وكانت عرضًا لكتاب: Andrew Brown, *J. D. Bernal: The Sage of Science* (Oxford; New York: Oxford University Press, 2005).

(**) السيكاسيات (Cycads): السيكاسية نبتة تنمو في المناطق الاستوائية وشبه الاستوائية من العالم، في الأميركتين، وأستراليا، وجنوب أفريقيا، وهي شبيهة بالنخل أو السراخس الشجرية، وهي من عاريات البذور، وقد يصل ارتفاعها إلى 20 مترًا. يوجد منها نحو 100 نوع ولبعضها جذور درنية شبيهه بالبطاطس. ولأغلب السيكاسيات مخاريط تحمل البذور تنمو وسط مجموعات أوراق النبات، وعندما تنضج البذور تتساقط من المخروط على الأرض. والسيكاسيات نباتات قديمة كانت تعيش في حقب الحياة الوسطى، أي قبل 240 إلى 63 مليون سنة. وتزرع السيكاسيات نباتات للزينة [المترجمة].

كان العالم الشاب هو جون كندرو (John Kendrew)، وهو أحد الذين استلهموا مثل هذه الحوارات ليفوز بأرقى جائزة علمية، تلك الجائزة التي فاتت رفيق رحلته. لكن كان يمكن لأي أحد، ذكرًا كان أم أنثى، أن يكون من تصادف وجوده على مرمى السمع لهذا العبقري، المتنبئ، البوهيمي، قصير القامة، صاحب الشعر المستعصي على التمشيط والصوت الصافر، جون ديزموند برنال (John Desmond Bernal) الذي ولد في عام 1901 وتوفي في عام 1971، والذي لا بد من أنه أدهش كاتب سيرته الذاتية وأذهله بشخصيته التي هو عليها كما أدهش وأذهل جميع الآخرين الذين احتكوا بهذا «الشخص القادر على التعامل مع موضوعات عدة» و«صاحب الجاذبية التي تفوق المعتاد» (بحسب جوزيف نيدهام)، ويعتبره القضاة الأكفياء «أحد أعظم مثقفي القرن العشرين» (بعبارة لينوس باولينغ Linus Pauling).

يوجد سببان لقراءة السيرة الذاتية لهذه الشخصية الألمعية والمأساوية: مجرد الفضول الإنساني لمعرفة معلومات عن فرد يمكن إدراك أنه فريد من نوعه وساحر حتى من النظرة الأولى، وحيث إنه وقف عند نقطة التقاء الثورات العلمية، والاجتماعية - السياسية والثقافية في القرن العشرين بآمالها وأحلامها المتشابكة عن المستقبل، فسنحتاج إلى فهم الروابط بينها. لم يوجد في ما بين الحربين من كان رمزًا مرئيًا لالتزام العالِم بالمستقبل أكثر من برنال الذي ظهر في شكل شخصية «جون كابال» (التي مثلها ريمون ماسي (Raymond Massey) بعد وضع ماكياج جعله شبيهًا ببرنال) بطلًا لفيلم **شكل الأشياء المقبلة** (*The Shape of Things to Come*) الذي أنتجه كوردا (Korda) في عام 1936 عن رواية لـ هـ. ج. ولز(*). وعلى الرغم من أنه مثّل برهانًا حيًا على عدم وجود فرق أساس يفصل بين الفن والعلم، فلم يكن أي شخص في ثقافة العلم التي تكتنفها الشكوك هدفًا أكثر وضوحًا منه لضيق الأفق البغيض لـ ف. ر. ليفس (F. R. Leavis).

(*) الصيغة في النص الإنكليزي توحي بأن هذا الفيلم من إخراج كوردا، لكني وجدت بالبحث والتقصي أنه من إنتاجه ومن إخراج وليام كامرون مينزس [المترجمة].

يشبع كتاب ج. د. برنال: حكيم العلم[1] لمؤلفه أندرو براون (Andrew Brown) التساؤلات الخاصة بالسيرة الذاتية لبرنال أكثر مما يشبع الجانب التاريخي له. إنه ليس الكتاب الأول القائم على أساس أرشيف برنال الموجود الآن في مكتبة جامعة كمبردج، لكن صفحاته التي يبلغ عددها 538 صفحة مليئة بالمعلومات الكثيفة التي تخبرنا بالتأكيد بالكثير من الحقائق أكثر مما أخبرنا به جميع ما سبقه من كتب، حتى من دون المعلومات الموجودة في الصناديق الستة المحتوية على رسائل الحب التي حين تفتح في عام 2021 ستثري معارفنا عن تعدد الزيجات الأسطوري لهذا الحكيم. وينهي المرء الكتاب وهو مفتون به، من دون أن يحصل على إشباع كافٍ لتساؤلاته عنه.

وقد اعتقد برنال نفسه، حين كان مزاجه يسمح بسرد سيرته الذاتية، أن حياته يجب أن تكتب بثلاثة ألوان: الأحمر للسياسة، والأزرق للعلم، والبنفسجي للجنس. أقوى أجزاء الكتب هي تلك التي تتناول الأبعاد الإيرلندية لبرنال، وهي مهمة لكل من تطوره الأيديولوجي وربما أيضًا تطوره العلمي. هل خلفت الستالينية المتأخرة وراءها «وجهة النظر العسكرية عن التغير الاجتماعي» بأكملها، وهي وجهة النظر التي واكبت التزام برنال القومي في شبابه بوصفه ثوريًا من أعضاء الشين فين(*)؟ الأمر أقل وضوحًا على الجانب

---

(1) Andrew Brown, *J. D. Bernal: The Sage of Science* (Oxford; New York: Oxford University Press, 2006).

(*) الشين فين (Sinn Fein): هو حزب سياسي إيرلندي، موجود في كل من إيرلندا الشمالية وجمهورية إيرلندا، ينظر إليه البعض على أنه الجناح السياسي للجيش الجمهوري الإيرلندي، ومذهبه هو الاشتراكية الديمقراطية. اسم الشين فين يعني «أنفسنا» أو «نحن أنفسنا»، وقد أطلق على عدد من الحركات السياسية الإيرلندية خلال القرن العشرين مستوحاة من الحزب الأصلي الذي أسسه آرثر غريفيث في عام 1905. يشكك بعض المؤرخين في وجود شين فين واحد متواصل. والبعض يرى أنه مجموعة من الأحزاب التي ظهرت من بعضها البعض، كما هو الحال في القيادات المتعددة التي ظهرت من الانقسامات المتتالية خلال القرن العشرين، بل وشكل بعضها أحزابًا منافسة، أغلبها له أسماء جديدة والبعض الآخر احتفظ بعبارة «شين فين». ومع تبرؤ قادة الشين فين الرسميين من العنف عام 1972 أصبح الشين فين الصوت السياسي للأقلية من القوميين الشماليين. وافقت الحكومة البريطانية في أيار/ مايو من عام 1974 على إضفاء صفة الشرعية على الشين فين. وسعى الحزب بدءًا من عام 1983 تحت رئاسة جيري آدامز للانخراط في السياسة أكثر فأكثر عن طريق التأليب السياسي، والتهديد باستخدام العنف، أو استخدامه فعليًا [المترجمة].

الأحمر من حياته مقارنة بما ورد في المقال الذي تناول «التشكيل السياسي»[2] له، والسبب المرجح أن المؤلف كان يتوق بشدة إلى موازنة إعجابه الهائل بالرجل والعالِم عن طريق الإصرار على رفضه لجانبه الستاليني. لا يمتلك مقدم العرض الحالي لهذا الموضوع الكفاءة التي تمكّنه من تقدير مناقشة براون لعِلم برنال، لكن تحليله لفشل برنال الذريع في أداء دور مركزي في ثورة علم الأحياء الجزيئي كما كان متوقعًا منه يبدو أدنى درجة من المدخل الذي كتبه روبرت أولبي (Robert Olby) عن برنال في قاموس أكسفورد للسير الذاتية القومية (*Oxford Dictionary of National Biography*). كما لم يُبدِ اهتمامًا كافيًا بطبيعة التفكير الذي حوّل الكثير من الشخصيات البارزة في دائرة علوم الحياة التطورية إلى الماركسية، أو ربما إلى كتابات إنغلز، وهو أمر يثير المزيد من الدهشة، أو عَرَضًا نحو الاتحاد السوفياتي[3]، ومنهم ج. ب. س. هالداين (J. B. S. Haldane)، وجوزيف نيدهام (Joseph Needham)، ولانسيلوت هوغبين (Lancelot Hogben)، وسي. إتش. وادينغتون (C. H. Waddington) وبرنال نفسه. لقد كان في مرحلة «العلم الأحمر» غير المعتادة وقصيرة العمر ما هو أكثر من السياسة.

أما عن الجنس، فيبرز براون عن حق الأهمية الشديدة للفرويدية - الفكرة لا النظرية - لدى الجيل المبكر من المثقفين الحمر، بوصفها قوة محركة للتحرر الذاتي لبرنال، على الرغم من أنه تغاضى عن رفضه لها في بدايات ثلاثينيات القرن العشرين، الأمر الذي لم يكن له تأثير على سلوكه. حقًا، إن قوة الليبيدو [= انظر الثبت التعريفي] عند برنال وسحره الذي لم يقاومه إلا قليل من الناس مؤثران بالقدر نفسه، لكن هل نقترب مع نهاية هذا الكتاب من فهم إخلاص زوجاته وعشيقاته المدهش له الذي يبدو أنه استمر مدى الحياة؟ أو هل نفهم في هذا الموضوع أي شيء عن عواطفه، ما عدا أنه من الواضح أنه جذب الذكيات من النساء وحظي باحترامهن، سواء أضاجعهن أم لم يضاجعهن، وأنه - لدهشتنا - كان أصمّ للموسيقى، وكان غير منظم مطلقًا في الحياة والمعمل، ولم يتسوق من أجل نفسه البتة؟

---

(2) Fred Steward, «Political Formation,» in: Brenda Swann and Francis Aprahamian, eds., *J. D. Bernal: A Life in Science and Politics*, preface by Eric J. Hobsbawm (London: Verso, 1999).

(3) انظر: Preface, Ibid., pp. xv-xviii.

كتب الشاعر أودن (Auden): «إن حياة الشخص الشهير ستعطيك جميع الحقائق». ولدينا الكثير منها بفضل براون. فإلى أي مدى تساعدنا هذه المعلومات على فهم برنال وزمنه؟ كان برنال ابنًا لزوجين من المزارعين الكاثوليك يقيمان في بلدة تيبراري، ومن الواضح أن أفقهما كان أوسع من المعتاد في مثل هذه البيئة، ثم اتضحت موهبة ابنهما في الرياضيات والعلوم، بل فضوله الشامل، حتى منذ كان في المهد. وبراون على عكس المؤلفين الآخرين لا يؤكد على الجانب السفاردي لأسرة برنال، ولا شك في أن هذا يرجع إلى أن تشجيع برنال وتحفيزه ثقافيًا في إطار الأسرة حدث بفضل والدته التي كانت تجِدّ في السفر والتعلم، والتي كانت سليلة لرجال دين مشيَخيين من نيو إنغلاند، ولم يكن لوالده الريفي فضل في هذا التحفيز (لا يمكن أن يعتبر الشخص يهوديًا بالمعيار الإسرائيلي للتحدر من الأم إذا كان ابنًا وحفيدًا لنساء لا يُشك في أنهن غير يهوديات).

أُلحق برنال بمدرسة بدفورد كالمعتاد مع أمثاله، وهي مدرسة عامة صغيرة لها سمعة علمية حسنة في إنكلترا، ومن حسن الحظ أنه لم يقبل اختيار والده الأول لجامعة ستونيهيرست، وحصل على منحة دراسية من جامعة كمبردج، وكان نهمًا في القراءة والتفكير، حتى إنه اكتسب سمعة وهو لا يزال طالبًا يسعى لنيل الدرجة الجامعية الأولى، استحق بفضلها لقب «الحكيم»، أي العبقري في جميع المجالات. وتحول من التقوى الكاثوليكية إلى الإلحاد، ومن المساندة النشطة لحرب الجيش الجمهوري الإيرلندي ضد بريطانيا إلى الاشتراكية ومناهضة الإمبريالية الأوسع نطاقًا التي نادت بها ثورة أكتوبر، وإلى الفرويدية، التي حررته من الإحباط الجنسي كما حررته من «خيالات الدين والعقلانية» [= انظر الثبت التعريفي]. وترك حياة العزوبة وهو يدرس لنيل شهادة الدرجة الجامعية الأولى، في وقت يعتبر متأخرًا بالنسبة إلى معايير زمننا، لكنه لم يكن كذلك بالنسبة إلى معايير الطالب الآتي من الطبقة المتوسطة في زمنه، لكنه كان وقتًا مبكرًا بما يكفي ليصبح طالبًا جامعيًا متزوجًا ولديه طفل وشريكة، هي إيلين سبراغ (Eileen Sprague) التي حافظت بعناد على مكانتها زوجة شرعية وحيدة له لبقية حياته. ثم قدر له أن ينشئ أسرة ثانية فيها أطفال في ثلاثينيات القرن العشرين مع مارغريت

غاردينر (Margaret Gardiner)، وثالثة مع مارغوت هاينمان (Margot Heinemann) في خمسينيات القرن العشرين، وقد عاشت كلتاهما بعد وفاته.

وعلى الرغم من وضوح ألمعية ذهنه وأصالته بما يفوق حدود المعتاد، فإن تقدمه بوصفه عالمًا لم يكن متسقًا، وهذا أمر مستغرب. لقد أُرغم على التحول من الرياضيات إلى الفيزياء، وفشل في الحصول على درجة علمية معتبرة في العلوم الفيزيائية، ما أغلق في وجهه أبواب قسم الفيزياء بجامعة كمبردج المعروف باسم معمل كافندش(*) لمدة، لكن ذلك لم يكن يعني أن رذرفورد العظيم أحب شخصية برنال وأسلوبه العلمي، ناهيك عن شيوعيته. كان عليه أن يشق طريقه إلى العلم عبر دراسة البلّورات، الذي «راق له لكونه منتميًا إلى النزعة الطبيعية، ورياضيًّا، وعالم فيزياء وكيمياء»[4]، وتلاءم مع جمعه بين التجربة، والنموذج والنظرية. عاش برنال سنوات عدة ممتعة رائعة وبوهيمية مع عائلة براغ (Bragg) في لندن (وبراغ هو أحد الفائزين بجائزة نوبل)، قبل أن يعود إلى كمبردج في عام 1927. وستكون السنوات الاثنتا عشرة التالية أكثر السنوات المثمرة في حياته، من حيث العلوم ومن حيث تأثيره على السياسة. وقد برز خلال هذه المدة بوصفه مثقفًا شيوعيًا، وصار مؤسسًا لعلم البيولوجيا الجزيئية الحديث (قال فرنسيس كريك (Francis Crik)، إن برنال كان «الجد العلمي» له

(*) معمل كافندش (Cavendish Laboratory): اسم يطلق على قسم الفيزياء في جامعة كمبردج الذي هو جزء من كلية العلوم الفيزيائية بالجامعة. افتتح هذا القسم في عام 1874 ليكون معملًا تعليميًّا، وسمي بهذا الاسم تيمنًا باسم الكيميائي والفيزيائي البريطاني هنري كافندش تكريمًا له على إسهاماته في العلوم، واسم قريبه وليام كافندش، دوق ديفونشاير، الذي عمل مستشارًا للجامعة وتبرع بالمال لبناء المعمل، ومنح للمعمل مسودات أبحاث هنري كافندش. أسس المعمل جايمس كلارك ماكسويل الذي أنشأ نظرية الكهربائية المغناطيسية، وكان أول أستاذ يرأسه، وهو الذي أطلق عليه اسم كافندش. تخرج في معمل كافندش الكثير من العلماء الأفذاذ، وحصل 29 من خريجيه على جوائز نوبل في العلوم. أجرى علماء المعمل أبحاثًا عن القنبلة الذرية إبان الحرب العالمية الثانية. وكان لأبحاث المعمل أثر هائل أيضًا على العلوم البيولوجية من خلال تطبيق تصوير البلّورات بالأشعة السينية لدراسة بنية الجزيئات البيولوجية. وتمخضت أبحاث فرنسيس كريك مع جايمس واطسون وتجاربهما في معمل كافندش عن اكتشاف تركيب الحمض النووي (DNA)، وتقاسما جائزة نوبل عن اكتشافهما في عام 1962 بالاشتراك مع موريس ولكينز [المترجمة].

(4) Brown, *J. D. Bernal: The Sage of Science*, p. 19.

ولواطسون (Watson)، وكان أهم منظّر لتخطيط العلوم وسياستها من خلال كتابه الأكثر تأثيرًا بما لا يقاس وعنوانه **الوظيفة الاجتماعية للعلم**[5]. وظلت كمبردج مقرًّا له حتى اعتلى كرسي ب. م. س. بلاكيت (P. M. S. Blackett) للعلوم الفيزيائية في جامعة بيركبك التي لم تكن في عام 1938 واحدة من المراكز الكبرى للبحث العلمي بعد، وبقي بها لبقية حياته، فبنى بعد الحرب قسمًا متميزًا لدراسة البلّورات. وجذبت سمعته باحثين شبانًا وشابات من ذوي أعلى القدرات، مثل فرنسيس كريك (قبل أن ينتقل إلى كمبردج)، وروزاليند فرانكلين، وآرون كلوغ (Aaron Klug)، لكن برنال ظل على هامش الثورة في علوم الحياة الذي فعل الكثير لإلهامها بما حققته. قدر له أن يدرك نموذج الحمض النووي (DNA) على الفور بوصفه «أعظم اكتشاف في العلوم البيولوجية»، لكن اسمه لم يرتبط به.

والحق أنه كان بين عامي 1939 و1946 خارج المؤسسة الأكاديمية بالفعل، إذ كان فردًا في صفوف الحشد الناجح بما يفوق المعتاد للعلماء البريطانيين في الحرب العالمية الثانية. وعلى الرغم من أنه كان أحد أهم الملهمين بـ «**بحوث العمليات**» [= انظر الثبت التعريفي] ومبدعيها، إلا أنه لم يكن له ارتباط بمشروع القنبلة الذرية على ما يبدو. لبضع سنوات، ظل العلم والسياسة، والنظرية والتطبيق شيئًا واحدًا. حتى العامة من الناس يمكنهم أن يقدروا إنجازاته الأكثر تأثيرًا، مثل توقعه الصحيح لتأثير قصف الألمان لكوفنتري بالقنابل في عام 1940، وبحثه المشهود عن غزو شواطئ نورماندي، علاوة على شجاعته التي لا تعرف الخوف، فلا يدهشني أن الفصول التي تتناول هذه الفترة هي أكثر الفصول التي يقرأها غير العلماء. صار ابن البلد في فترة الحرب مرة أخرى الشيوعي الغريب الذي يمكن أن يكون خائنًا في عامي 1945 و1946، على الرغم من أن المؤسسة [أي النخبة الممسكة بمقاليد السلطة] وجدت متاعب أكثر في الاعتياد على الانتقال السياسي لبرنال قياسًا بجورج أورويل، الذي انبرى إلى شجب ستالينية برنال و«أسلوبه المبتذل».

---

(5) J. D. Bernal, *The Social Function of Science* (Cambridge, MA: MIT Press, 1967).

ويلحظ أنه كان ما زال يطلب منه في عامي 1945-1946 أن يحسب الجهد العسكري النسبي المطلوب لتوجيه ضربة قاضية إلى الاتحاد السوفياتي، والولايات المتحدة الأميركية، وبريطانيا في أي حرب نووية مستقبلية، وهي مهمة نفذها بذكائه وحماسته الباردين المعتادين. كان مقدرًا أن يكون هذا آخر واجب رسمي له. وبالمناسبة، لم يوجد قط أي برهان أو تلميحات جادة عن علاقات له مع المخابرات السوفياتية.

هل كانت الحرب الباردة وحدها هي التي أنهت ما بدا أنه يشبه المستقبل الوظيفي الناجح في حقبة ما بعد الحرب لعالِم عظيم في ذروة قدراته الإبداعية؟ يشير **قاموس أكسفورد للسير الذاتية القومية** (*Oxford Dictionary of National Biography*) بشكل مقبول إلى أن نشاط برنال السياسي بعد عام 1945 جعل من الصعب عليه أن يعيد بناء موقفه الذي كان قبل الحرب. من المؤكد أن تماهيه العام التام مع الستالينية أضره ضررًا بالغًا. ولم تشف سمعة برنال بين رفاقه من جماعة العلماء قط من محاولته لتبرئة ليسينكو (Lysenko) الدجال الذي صارت آراؤه العقيدة الرسمية للعلوم البيولوجية السوفياتية في عام 1948. لكن هذا لا يفسر فشله في تقديم أكثر من إسهام شخصي هامشي في الثورة العظمى للبيولوجيا الجزيئية، أو تحوله من البحث إلى الكتابات الموسوعية والتاريخية. وكما يسجل براون، حدث الإعداد للكتاب الجبار المعنون **العِلم في التاريخ**[6] «في زمن هدد بهزيمة» برنال.

استمر برنال في ممارسة موهبته الهائلة في «رمي سهم من الفكر الأصيل على أي هدف يقدم إليه» بنجاح، لكن سمعته العلمية لا تستند إلى أبحاثه التي أجراها في حقبة ما بعد الحرب، ما عدا ربما بحثه عن بنية السوائل، الذي يناقشه براون بطريقة ممتازة. كان لهذا أسباب عدة. وكما تتذكر روزاليند فرانكلين، كانت الفيزياء في كلية بيركبيك بجامعة لندن ترزح تحت عبء ظروف بدائية، حتى بمعايير لندن المدمرة في حقبة ما بعد الحرب. لم تُذلَّل هذه الصعوبات بفعل حالات الغيرة والكراهية داخل الجامعة، وحين وصل الوضع الدولي إلى

(6) J. D. Bernal, *Science in History* (Cambridge, MA: MIT Press, 1971).

نقطة التأزم، تعرض برنال لهجوم سياسي وأيديولوجي من الخارج. لقد واصل عمله بقوة متنامية بلا توقف، لكن النتائج العلمية التي حققها كانت أقل تأثيرًا مما كان متوقعًا لها في عام 1939.

بدأت بنيته الجسدية القوية في الانهيار بحلول عام 1951 تحت ضغوط جدول عمل يفوق طاقة البشر، جمع ما بين العمل العلمي، والواجبات الأكاديمية، وشن حملات عالمية مستمرة لمصلحة حركة السلام التي كان السوفيات يمولونها، علاوة على برنامج الكتابة، وإلقاء المحاضرات، وحضور المؤتمرات بشكل يقرب كثيرًا من الهوس. وبدأ في ملاقاة صعوبة في تسلق الجبال، وبدأ اتزان مشيته في الاختلال بطريقة قارنها هو نفسه بمشية العجوز المترنح الذي لا أصابع في قدميه(*) والوارد في قصيدة إدوارد لير (Edward Lear). وهكذا، ألقى في سنة أكاديمية واحدة هي سنة 1961-1962 محاضرات في شيلي والبرازيل، وفي برلين، وميونيخ، وفي جامعة ييل (سلسلة من المحاضرات لطلبة الدراسات العليا عن «التركيب الجزيئي، والوظيفة الكيميائية الحيوية والنشوء والارتقاء»)، وفي أكاديمية العلوم في غانا، وفي مؤتمر عن البحث العلمي عن علم فيزياء المعادن في نيو هامبشاير، وفي الجمعية الفيزيائية الفرنسية، والجمعية البريطانية، والمعاهد أو الجمعيات التي تقع في غلاسكو، ومانشستر، ونيوكاسل، ناهيك عن المحاضرة البايكرية(**) في الجمعية الملكية، إضافة إلى أحاديث لمختلف الجمعيات العلمية والطالبية؛ علاوة على سفرياته

(*) قصيدة العجوز المترنح الذي لا أصابع في قدميه لإدوارد لير (Lear's Pobble): كان إدوارد لير يكتب قصائد مرحة فيها صور غريبة من وحي مقابلاته العفوية مع الأطفال لتسليتهم، ومنها هذه القصيدة، وكان مولعًا باختراع كلمات لا توجد في اللغة، منها كلمة «بوبل» التي قال بعض النقاد إنها تعني شخصًا عجوزًا مترنحًا [المترجمة].

(**) المحاضرة البايكرية (Bakerian Lecture): هي محاضرة تلقى في الجمعية الملكية للعلوم الفيزيائية ببريطانيا بمناسبة الفوز بجائزتها. بدأت الجائزة بمبلغ مئة جنيه استرليني منحها هنري بايكر في عام 1775 لأحد زملاء البحث عن محاضرة ألقاها في الجمعية عن فرع من العلم لم يكن قد تحدد بعد في أي فئة يقع، هل في فئة التاريخ الطبيعي أم الفلسفة التجريبية، وما زالت هذه الجائزة تمنح للفائزين بجوائز الجمعية الملكية عن التاريخ الطبيعي أو الفلسفة التجريبية الذين يلقون محاضرة في تخصصهم بمناسبة فوزهم [المترجمة].

لمصلحة حركة السلام في هذه السنة نفسها. وحيث إنه كان قد نشر أيضًا خمسة كتب في خمسينيات القرن العشرين، لم يترك له هذا الجدول إلا مساحة ضيقة لا تتسع لأكثر من بحث يجريه بشكل متقطع.

ونال منه الحمل الثقيل في نهاية المطاف، فوقع بدءًا من عام 1963 فريسة لجلطات عدة في الدماغ، على الرغم من أنه لم يتقاعد من كرسي أستاذية علم البلّورات الذي انتزعه أخيرًا من بيركبيك حتى عام 1968. وفي سنواته الأخيرة، حيث كان وقته مقسمًا بين مارغوت هاينمان وابنته جين والزوجتين الأخريين اللتين أعادتا تأكيد مطالبتهما بحقهما فيه، كان وضعه مأساويًّا. وفقد دماغه الذي يفوق المعتاد قدرته البدنية على التواصل مع العالم الخارجي بالتدريج. وفي النهاية، لم يعد حتى أقرب الأقربين إليه، الذين ألفوا صوته وخطه في الكتابة طوال العمر، قادرين على فك شيفرة الأصوات التي يصدرها والعلامات التي يخطها. وأمضى آخر سنتين من عمره ينتقل من بيت إلى آخر، وهو في عزلة صامتة انفرادية في سجن جسد يتداعى، إلى أن مات في 15 سبتمبر 1971 عن سبعين عامًا.

حتى حياة أكثر الأفراد تفردًا (رجلًا أكان أم امرأة) لا تعني شيئًا إلا في إطار زمانه ومكانه. كان حلم برنال المتفائل بتقدم البشرية وتحريرها من خلال مزيج من الثورة السياسية، والعلمية والشخصية - من خلال لينين، وفرويد، والاكتشافات المختفية في جمال البلّورات - حلمًا خاصًّا به، وكذلك كانت مأساته، لكن الاثنين استطاعا فقط أن ينتميا إلى شخص بلغ الرشد في النصف الأول من القرن العشرين. فلقد انتمى برنال إلى عصر أزمة الرأسمالية والإمبريالية، بصفته رجلًا أولًا، وبوصفه إيرلنديًّا ومن ثم ثوريًّا شيوعيًّا. أما بوصفه عالِمًا فقد كان على وعي حاد بالعيش في ما أسماه وقتئذٍ كتاب مؤثر لعالم الاجتماع الفرنسي جورج فريدمان أزمة التقدم[7].

لم ينتب الشك عقول الغربيين العلمانيين المتعلمين لمدة 150 عامًا قبل

(7) Georges Friedmann, *La Crise du Progrès: Esquisse d'histoire des idées, 1895-1935* (Paris: Gallimard, 1936).

نشوب الحرب العالمية الأولى في أن الحضارة كانت تتحرك حتمًا إلى الأمام نحو مستقبل أفضل، من خلال نموذج وحيد للتقدم العالمي، سواء أأسرعت هذه الحركة أم أبطأت، وسواء أكانت مستمرة أم متقطعة. لا يمكن أن ينكر أحد حقيقتها الواقعية، حتى أولئك الذين انتابهم القلق من عواقبها الإشكالية. لكن إلى أين كانت الإنسانية تتجه بعد عام 1914، في ما بدا أنه أطلال عصية على الإصلاح لعالم القرن التاسع عشر، وسط الحروب، والثورات، والانهيار الاقتصادي؟ ثلاثة أعمدة فقط يشد بعضها بعضًا هي التي ظلت تسند معبد التقدم وتمنعه من الانهيار: مسيرة العلم إلى الأمام، والرأسمالية الأميركية الواثقة في نفسها والمبنية على العقلانية، أما بالنسبة إلى أوروبا التي حاق بها الدمار وما صار يسمى بعد ذلك باسم «العالم الثالث»، فكان سندهما الأمل الذي قد تجلبه الثورة الروسية: أينشتاين (Einstein)، ولينين، وهنري فورد. كان تقدم العلم آمنًا بشكل كافٍ، لكن الأزمة الاجتماعية، والخطر الثقافي بل حتى تقدم العلم نفسه قد ضغطت كثيرًا على ممارسيه لدفعهم إلى رؤية المجتمع خارج معاملهم.

حتى الاتحاد السوفياتي الفتي تطلع إلى هنري فورد في عشرينيات القرن العشرين، وقبل برنال في شبابه، على الرغم من شيوعيته، بأن احتياجات الإنسان يمكن إشباعها إما من خلال «الرأسمالية المبنية على العقلانية، أو التخطيط الذي تتولاه الدولة على النهج السوفياتي». انهار النموذج الأميركي إبّان الأزمة الاقتصادية العالمية التي مثّلت الطوفان المركزي للعصر، الذي جرف في طريقه النماذج المحلية من الرأسماليات الليبرالية المكونة من شبكة من الشركات الصناعية في ألمانيا واليابان. وبدا أن نموذجًا من التصنيع الخام على نهج النموذج السوفياتي يهدر شاقًا طريقه إلى الأمام. بدا الطريق الوحيد إلى المستقبل أمام المؤمنين بالتقدم شبيهًا بمجتمع اشتراكي جديد قائم على التخطيط، يخلقه التاريخ ويحوله العلم المنتصر. والمميز في حياة برنال المهنية أنه لم يفقد البتة إيمانه الذي اكتسبه في ثلاثينيات القرن العشرين بأن هذا لا يمكن أن يتحقق إلا في مجتمع مثل مجتمع الاتحاد السوفياتي، حتى في شكله الستاليني.

بدا تحرك العلم إلى الساحة العامة منطقيًّا وضروريًّا لعلماء الطبيعة الشباب في هذا العصر الذين شكلوا قلبه الديناميكي. من جهة، عرف الفريق الصغير من المستكشفين الرواد الذين كانوا يميطون النقاب عن اكتشافاتهم عند كل منعطف طريق («في هذا العالم الجديد المجيد، عالم العلوم»، كما قال برنال الشاب) أنهم عاشوا في زمن الانتصارات. فتحت الثورات في مجالاتهم منذ عام 1895 عصرًا من التقدم المشهود، الذي لا تحده حدود، والذي غير العالم، وهو تقدم في فهم الطبيعة والتحكم فيها. إن العلماء وحدهم هم من عرفوا كيف حدث ذلك، وهم فقط الذين عرفوا قدراته الكامنة. لم يكن برنال وحده الذي قدم تأملات جريئة عن «شكل الأشياء التي ستأتي». كان إسهامه الخاص الذي ربما كان أبقى الإسهامات في تأكيد قوة العلم هو تحليل كيف فعل العلم فعله حقًّا بوصفه عاملًا اجتماعيًّا وثقافيًّا، وكيف ينبغي تنظيمه من أجل تنمية فعالة.

يتساوى مع هذا في الوضوح جهل من كانوا يديرون العالم الغربي. كان جهلهم مشهودًا مثلما كان فشلهم العسكري والاقتصادي مشهودين منذ عام 1914. كانوا بلا حول ولا قوة في عصر الانتفاضات الثورية، وكان أيضًا عصر الفقر وسط الوفرة، كما اتضح من الطوفان الاقتصادي الرأسمالي الذي اجتاح العالم بأسره (دخلت عبارات «الاحتياج الاجتماعي» و«الرفاه القومي» إلى قاموس المفردات اللغوية التي يستخدمها العِلم البريطاني في بدايات ثلاثينيات القرن العشرين). كان المجتمع في حاجة إلى العلماء. وعلى الرغم من أن البحث العلمي والنظرية كانا متعارضين تقليديًا مع السياسة المثيرة للجدل، كان على العلم - الذي كان غريبًا عن الحياة العامة في ما سبق - أن يدخل إلى مجال النشاط العام سواء أأحببنا ذلك أم كرهناه، في شكل مجموعة من المتنبئين والرواد الناشطين القائمين بالدعاية للعلم نفسه. ومنذ الساعة التي تولى فيها هتلر مقاليد السلطة في ألمانيا التي حرقت كتب العلم وأهلكت معظم باحثيه، صار العلماء مجد أوروبا، بوصفهم مدافعين عن مستقبل الحضارة. وفي هذه اللحظة المفصلية، أدت الحصانة الواضحة للاتحاد السوفياتي ضد الكساد العظيم إلى الإضرار بسمعة اقتصادات السوق، وجعلت «التخطيط» يبدو دواء اجتماعيًّا فوريًّا معجزًا. وصارت روسيا السوفياتية نوعًا من القدوة، حتى لغير البلاشفة.

وراق «التخطيط» عبر حدود الدول والأيديولوجيات، للاشتراكيين الذين آمنوا به على أساس أيديولوجي، وللعلماء والتكنوقراط الذين مارسوه على أي حال، وللسياسيين الذين بدأوا في إدراك أن الكساد والحرب قد جعلاه ضروريًا.

وللسخرية المرة، قرر التاريخ أن تأتي أعظم إنجازات التقدم الذي صار يخضع للتخطيط بعد الانتصار، عن طريق الجهود الحربية إجمالًا وليس عن طريق المجتمع الصالح، وذلك من خلال مزيج من حشد الشعب، والسياسة، والعلم، والآمال الاجتماعية. لقد دمجت الحرب العالمية الثانية القرارات السياسية والعلمية معًا، وحولت الخيال العلمي إلى حقيقة واقعة، بل حولته أحيانًا إلى كابوس واقعي. كانت القنبلة الذرية هي التطبيق الاجتماعي لحكم سياسي أصدره أنقى من وضعوا النظرية الذرية وأجروا تجاربها ضد هتلر في عام 1939. برر هذا الصراع توقعات برنال عن الاحتياج إلى «علم كبير» خاضع للتخطيط الذي يسمح بانتشاره في عالم جديد من الفهم والجدوى الاجتماعية، كما كان عليه أيضًا أن يحقق هذه التوقعات لا مجرد الاكتفاء بتبريرها. لم يوجد سبيل آخر لبناء سلاح ذري. كانت الحرب والحرب وحدها هي القادرة على إعطاء العلم والتكنولوجيا - الذريين، والفضائيين، والمتولدين عن الكمبيوتر - الموارد والبنية الداعمة التي دفعت حركة التخصصين كليهما وأوصلتهما إلى النصف الثاني من القرن العشرين. وأفلتت الحرب من التحكم، وجعلت العلاقة بين الساحر وصبيه معكوسة؛ لأنها وضعت في أيدي البشر قوى جديدة لا تحدها حدود. وجد السحرة الذين خلقوا هذه القوى، وهم على علم بخطرها، أنفسهم بلا حول ولا قوة حين واجههم صبيتهم الذين برروا استخدام هذه القوى ومجّدوها. أضحى صانعو القنبلة الذرية يقودون الحملات المناهضة لانتشار الأسلحة الذرية، وصاروا في الحرب الباردة مثار تشكيك وازدراء من جانب مستخدمي القنبلة الذرية.

كان روبرت أوبنهايمر (Robert Oppenheimer) وديزموند برنال بين العديد من ضحايا هذه العلاقة المعكوسة بين الساحر وصبيه، وإن كان ذلك بطرائق مختلفة، علمًا بأن من المرجح أن برنال قد أنفق مزيدًا من الوقت بعد عام

1945 في شن حملات ضد الحرب الذرية أكثر مما أنفق من وقت على غير ذلك من أنواع نشاطه الكثيرة. فمن جهة كان أوبنهايمر، المهندس الأساسي للقنبلة الذرية، أكثر الحالات مأساوية. وكان سقوطه أفدح، إذ طرده الأعداء وصيادو الساحرات من الحياة العامة بحجة ارتباطاته بالشيوعية قبل الحرب، وكانت التهم الموجهة ضده زائفة بشكل واضح. وتسليمًا بالتحالفات السياسية لبرنال، لم يدهش لمعاملته كأنه «خطر على الأمن» بعد عام 1945. لكن حالته كانت لا تقل مأساوية بشكل آخر عن حالة أوبنهايمر، حيث إن من أقاموا ضده الحجة القانونية كانوا ممن شاركهم رؤيتهم السياسية-العلمية للمستقبل، لكنهم اختاروا تحطيم تلك الرؤية بشكل فجائي ومؤثر أثناء الحرب العالمية الأولى، مخاطرين بمواجهة القوة الفائقة للحرب الباردة.

وأثناء شهور التوتر التي لجأت فيها برلين إلى النقل الجوي للتغلب على انقطاع الطرق البرية، قرر ستالين أن يرفع من مستوى تحصين الاتحاد السوفياتي في مواجهة الاختراق الأيديولوجي وغيره من المخاطر الآتية من الغرب بقرار اتخذه **بمقتضى السلطة** (*ex cathedra*) الموكلة إليه، فحواه أنه من الآن فصاعدًا سيوجد نوعان من العلم يتبادلان الكراهية. واحد منهما فقط كان على حق وكان إجباريًا لجميع الشيوعيين، لأن الحزب سمح به. الأهم للشخص أن يكون «أحمر» **بالشروط الماوية** [= انظر الثبت التعريفي] من أن يكون «خبيرًا».

يعني أنه بدلًا من الجدل حول طبيعة تكاثر الكائنات الحية كما توضح الأبحاث الحديثة، التي لا يدهشنا أنها تنهي عصر «العلم الأحمر»، كانت المسألة في موضوع ليسينكو مباشرة «أن ستالين سمح بها؛ ونتيجة لذلك أملاها على الجميع»[8]. أساء برنال إلى سمعته الخاصة حين أعطى الأولوية لكون الإنسان «أحمر» على كونه «خبيرًا».

لم يفطن ستالين إلى المفارقة التاريخية الساخرة، فاختار مجال أبحاث

(8) Yoram Gorlicki and Oleg Khlebniuk, *Cold Peace: Stalin and the Soviet Ruling Circle, 1945-1953* (New York: Oxford University Press, 2004), p. 39.

علوم الحياة وحده بالضبط ليكون كبش فداء للعقيدة القويمة، فهذا التخصص هو الذي جذب العلماء الغربيين إلى الفكر السوفياتي أكثر من غيره من التخصصات، وهو الذي أنتج أبرز ماركسيي عصر «العِلم الأحمر» ومدعي الماركسية [= انظر الثبت التعريفي] فيه. وكان علماء الوراثة الأكثر عرضة للأذى في روسيا، لأنهم لم يكونوا ينتجون سلاحًا، ولا يبدو أنهم أدخلوا تحسينات كافية على المدى القصير في الزراعة، على عكس علماء الفيزياء والرياضيات، الذين كان لا بد من السماح لهم بمزاولة أعمالهم مهما كانت خطاياهم الأيديولوجية. أُعلن رسميًا أن النظريات الإشكالية في البيولوجيا الزراعية لـ ت. د. ليسينكو صحيحة، ومادية، وتقدمية، ووطنية مضادة للرجعية، وعلمية، في مقابل علم الوراثة الأجنبي البرجوازي، الرجعي، المدرسي، غير الوطني (نتيجة لهذا، فقد حوالى ثلاثة آلاف عالم من علماء البيولوجيا وظائفهم على الفور، وفقد بعضهم حريته). وهكذا لا يمكن الدفاع عن العقيدة السوفياتية والممارسات السوفياتية كليهما في موضوع ليسينكو.

لماذا اختار برنال وحده من بين العلماء الغربيين - الذين لا يكاد يوجد أحد منهم اختار اختياره - أن يقدم دفاعًا عامًّا جريئًا وقاسيًا عن العقيدة والممارسات السوفياتية كليهما، بل ويزيدهما دعمًا بطريقة لا تصدق بعد بضع سنوات تالية بنعي «ستالين بوصفه عالِمًا»؟ لا يزال هذا أمرًا غامضًا. لا يكفي القول بأنه قدم الواجب الحزبي على الضمير العلمي، على الرغم من أن محاولته لإثبات عدالة قضية ليسينكو على المستوى الثقافي تكاد لا تكون أقنعته هو نفسه. لم يكن حتى عضوًا في الحزب الشيوعي بالمعنى الدقيق للكلمة، لكنه كان في ذلك الوقت شخصية عامة مهمة في المجال الدولي للاتحاد السوفياتي. ربما حركه القلق على السلام العالمي والأمل في حدوث تنمية مؤثرة داخل الاتحاد السوفياتي. وكما يوضح براون، صار في نهاية المطاف صديقًا لخروتشوف (Khrushchev) وموضع ثقته. ومهما كانت دوافعه، فإن موقفه لم يخدم لا قضيته، ولا نفسه، ولا سمعته.

فشل برنال بوضوح في أهدافه السياسية، وعلى الرغم من أنه لم يعبر قط عن أي نقد للاتحاد السوفياتي، فلا بد من أنه شعر بخيبة أمل لفشل آماله

السياسية. كان برنال أكثر تأثيرًا بمراحل في تنبئه بتنظيم العلم، وبنائه، وتمويله تمويلًا عامًّا بعد عام 1945. وما زلنا نعيش مع إرثه؛ من مشروعات مثل المنظمة الأوروبية للأبحاث النووية CERN(*)، إلى دليل الاستشهاد بالمراجع. لكن ماذا أنجز بصفته عالِمًا؟

قليل هم العلماء الذين لقوا تقديرًا مؤثرًا من زملائهم أكثر مما لقي برنال. كتب جيم واطسون، وهو ليس بالرجل الذي يستسلم لمشاعر الإحساس بالدونية: «لقد كان نطاق قدرات دماغ برنال أسطوريًّا». وكتب فرنسيس كريك الذي تقاسم جائزة نوبل مع واطسون: «أنا أعتبر برنال عبقريًّا». أما لينوس باولينغ (Linus Pauling) فكان يعتقد أن برنال أكثر العلماء الذين قابلهم ذكاء على الإطلاق. وتتبع كاتب سيرته الذاتية التصريحات التي أدلى بها عنه حوالى دزينة من الحائزين جائزة نوبل، أكبر منه وأصغر منه سنًّا، وقد عبّروا عن «إعجابهم ببرنال، أو حتى إجلالهم له». لكن شدة عمومية اهتماماته وشيوعها، وسرعة استجاباته وما تلا ذلك من نفاد صبره أبعدته كلها عن التركيز الضروري لتحقيق إنجازات يمكن قياسها. وربما كان أكثر التقديرات له توازنًا ما كتبه سي. بي. سنو (C. P. Snow) في عام 1964:

> إنه يبلغ منزلة رفيعة في المواهب الطبيعية، هو أكثر علماء عصره علمًا، وربما كان الأخير الذي سيقال عنه إنه يعرف العلم بمعنى الكلمة... لكن إنجازه، على عظمه، لن يسود سجل الإنجازات كما كان ينبغي له أن يسود. إن عددًا هائلًا من الأبحاث العلمية التي أنجزها علماء آخرون لهم اسمهم في جميع أنحاء العالم تدين بأصولها لبرنال. لكنه عانى من نقص معين في الهواجس

(*) المنظمة الأوروبية للأبحاث النووية (CERN): تعتبر أضخم مختبر في العالم في فيزياء الجسيمات، ووظيفتها الرئيسة توفير معجلات الجسيمات وغيرها من البنى التحتية اللازمة لبحوث فيزياء الطاقة العالية. تتولى المنظمة تشغيل مختبرات عالمية كبيرة عدة أشهرها حاليًّا مصادم الهادرونات الكبير. أُسست هذه المنظمة في عام 1952، وتقع على الحدود بين سويسرا وفرنسا. كان اسمها في البداية «القنصلية الأوروبية للأبحاث النووية»، ثم تغير اسمها إلى «المنظمة الأوروبية للأبحاث النووية» في 29 أيلول/ سبتمبر 1954، وبلغ عدد الدول الأعضاء فيها 20 دولة، وشهدت بداية ولادة شبكة الويب العالمية (الإنترنت)، وقد بنت واحدًا من أكبر معجلات الجسيمات في العالم، وفاز عدد من أعضائها بجائزة نوبل [المترجمة].

التي لدى معظم العلماء والتي تجعلهم يتابعون إنجاز عمل إبداعي حتى النهاية. لو كان لدى برنال هذا النوع من الهواجس لصقل الكثير من علم البيولوجيا الجزيئية الحديث وفاز بجائزة نوبل مرات عدة متكررة[9].

هل ينبغي من ثم أن نفكر في أن إنجازه يقل قدرًا عن غيره؟ إن التناقض الظاهري في المعرفة العلمية أن العلم تراكمي (وهو في ذلك لا يشبه غيره من الفنون الإبداعية)، لذلك يتذكر الناس ممارسيه بوصفهم أشخاصًا بارزين في مجال يتميز الإنجاز فيه بأنه جماعي ومستقل عن كل فرد منهم على حدة. أعظم عباقرة العلوم يمكن إعادة إنتاج أشباه لهم تاريخيًّا، لأن آخرين كان يمكن أن ينتجوا إبداعاتهم الجديدة، عاجلًا أم آجلًا، ولا مناص لهم من أن يكونوا جزءًا من مسعى جماعي مستمر، بخلاف أعمال شكسبير أو موتسارت التي هي إبداعاتهم الفريدة الخاصة بهم. نحن ننزل مندلييف (Mendeleyev) منزلة الشرف عن حق، لكن العناصر الكيميائية كانت ستعثر على جدولها الدوري من دونه. إن أسماء كريك، وواطسون، وويلكنز (Wilkins) الذين فازوا بجائزة نوبل في عام 1962 ترمز إلى منظومة من الباحثين الذين جعلوا فتحهم العلمي ممكنًا، والذين استمروا في تطوير أفكارهم. من جهة أخرى، تفتقر آلية منح الجائزة وترشيح أسماء العلماء لها إلى الكفاءة التي تجعلها تسجل إسهام رجال مثل برنال، على الرغم من أن أربعة من تلاميذه ومريديه على الأقل فازوا بجوائز نوبل في السنوات الثلاث ما بين 1962 و1964، من دون أن نحسب كريك، الذي رغب في العمل لديه، وروزاليند فرانكلين وهي من العاملين في معمل برنال نفسه التي لولا وفاتها لكانت في جدول المتنافسين على جائزة نوبل. لم يكن عمله شيئًا ملموسًا، بل كان دَفْعَة، أو جوًّا.

الجميع يعرف ما أنجزه رونتغن (Roentgen) في العِلم، حتى ولو كنا لا نعرف عنه أو لا نحتاج إلى أن نعرف عنه غير أنه اكتشف الأشعة السينية في عام 1895. وقليلون هم الذين كانوا يعرفون حتى عام 1912 من هو هيغز (Higgs)، لكن اسمه أطلق على جسيم البوزون الأولي الغامض المعروف باسم بوزون

---

(9) C. P. Snow, «J. D. Bernal: A Personal Portrait,» in: Maurice Goldsmith and Alan Lindsay Mackay, eds., *The Science of Science*, Pelican Books; no. A823. (London: Penguin, 1964).

هيغز(*)، الذي ظل علماء الفيزياء يتجادلون حوله لسنوات. لا يوجد أي شيء في العِلم يحمل اسم برنال بصفة ثابتة. كما أن معظم من عرفوه وشعروا بتأثير شخصيته التي تفوق المعتاد قد ماتوا. وما إن تموت الأجيال التي استجابت مباشرة لدفع هذا الرجل لها، وهو صاحب الإسهامات التمهيدية أو غير النوعية، حتى تصير سمعته بين أيدي المؤرخين وحدهم. ولن يلزم أن يكونوا خبراء في تاريخ العلم وحسب، بل لا بد من أن يكونوا رجالًا ونساء يمكنهم ويمكنهن إعادة بناء مزاج عصر برنال ونغمته المميزة؛ مزاج ونغمة مكونان من كارثة وأمل شملا كوكب الأرض، بينما ما عاد يوجد أي شخص يمكنه تذكرهما. من ثم سيكون كتاب أندرو براون منطلقًا ضروريًا لهم.

(*) بوزون هيغز (Higgs boson): بوزون هيغز جسيم أولي يظن علماء الفيزياء أنه المسؤول عن اكتساب المادة لكتلتها. تمكن العلماء من رصده عمليًا بنسبة 99.999 في المئة في عام 2011 في مايعرف بمصادم الهادرونات الكبير الموجود في مختبر المنظمة الأوروبية للأبحاث النووية CERN؛ حيث تصل فيه سرعة البروتونات إلى سرعة الضوء تقريبًا، وأعلن المختبر في 4 تموز/ يوليو 2012 أنه تأكد من وجود بوزون هيغز فعليًا.

قدم الفيزيائي الاسكتلندي بيتر هيغز نظريته عن الجسيم المسؤول عن كتلة الجسيمات الأولية عام 1964 وشاركه في صوغ تلك النظرية «جيرالد جورالنيك» و«كارل هاغن» و«طوم كيبل» وتنبأ بوجوده في إطار النموذج الفيزيائي القياسي الذي يفترض أن القوى الأساسية قد انفصلت عند الانفجار العظيم، وكانت قوة الجاذبية هي أول ما انفصل ثم تبعتها بقية القوى. ويُعتقد طبقًا لهذه النظرية أن البوزون - وهو جسيم أولي افتراضي ثقيل، تبلغ كتلته نحو 200 مرة كتلة البروتون - هو المسؤول عن طريق ما ينتجه من مجال هيغز عن حصول الجسيمات الأولية على كتلتها، مثل الإلكترون، والبروتون، والنيوترون، وغيرها [المترجمة].

الفصل الخامس عشر(*)

جوزيف نيدهام: صيني من قومية المندرين يرتدي قلنسوة فريجية(**)

لا يكاد أحد يتذكر الصراع الكبير حول «الثقافتين» الذي فصل الآداب عن العلوم في كمبردج، ولا الصفحات الثقافية في بريطانيا في ذلك الوقت، في ما عدا طبعة ستيفان كوليني (Stephan Collini) من محاضرة ريدي(***) الشهيرة

(*) نشرت هذه المادة للمرة الأولى بعنوان: «Era of Wonders,» *London Review of Books*, vol. 31 no. 4 (26 February 2009), <http://www.lrb.co.uk/v31/n04/eric-hobsbawm/era-of-wonders>.

وكانت عرضًا لكتاب: Simon Winchester, *Bomb, Book and Compass: Joseph Needham and the Great Secrets of China* (London: Viking, 2008).

(**) قلنسوة فريجية (Phrygian Cap): هي قلنسوة مخروطية مصنوعة من نسيج لين، قمتها مشدودة إلى الأمام. سُميت بهذا الاسم لأنها كانت من ملابس أهل منطقة فريجيا في الأزمنة العتيقة، وهي منطقة تقع في وسط الأناضول. صارت هذه القبعة رمزًا للحرية والسعي للتحرر في الولايات الغربية من الإمبراطورية الرومانية، وما زالت تستخدم في الفنون لترمز إلى الحرية، لذلك تسمى القلنسوة الفريجية أحيانًا باسم قلنسوة الحرية. ويظهر تمثال «ماريان» رمز الحرية في الثورة الفرنسية وهي ترتدي قلنسوة فريجية حمراء. وتظهر هذه القبعة بوصفها رمزًا للحرية على أعلام ولايات أميركية عدة منها نيويورك، ونيوجيرسي، كما تظهر على الختم الرسمي لمجلس الشيوخ الأميركي. وقد استلهمت بلدان عدة في أميركا اللاتينية هذا الرمز للحرية، فأظهرته على أعلامها. ويجمع هوبزباوم بين هذه القلنسوة وقومية المندرين الصينية في عنوان هذا الفصل الذي يتحدث عن نيدهام إشارة إلى جمعه بين أصله الغربي الذي يتخذ من القلنسوة الفريجية رمزًا للحرية وولعه بالصين [المترجمة].

(***) محاضرة ريدي (Rede Lecture): هي محاضرة سنوية تلقى في جامعة كمبردج، سميت باسم السير روبرت ريدي الذي كان رئيس قضاة المحكمة العليا التي تمارس الولاية القضائية في الدعاوى المدنية بين المواطنين في القرن السادس عشر. تلقى هذه المحاضرة منذ عام 1998 في مختلف =

التي ألقيت في عام 1959. ادعت هذه المحاضرة بمركزية العِلم، وشن ج. ب. سنو الذي ولد في عام 1905 وتوفي في عام 1980 وكاد يصير الآن نسيًا منسيًّا، هجومًا على «المثقفين الأدباء» بلا مبرر من خلالها، وفعل هذا ظلمًا، لأن رواياته المملّة عن الأمل، والقوة والهيبة، تخبرنا بالكثير عن الحياة العامة والأكاديمية لعصره. كان هذا بمعنى ما حجة مثيرة للجدل حول ثلاثينيات القرن العشرين، عصر مجد العلماء والمتواضعين، العقد المخادع، أو عقد الشعراء خائبي الآمال الذين يمكن بخس قدرهم. وكان بمعنى أضيق عقد عودة كمبردج إلى الانشغال بإثارة الجدل بين الآداب والعلوم الطبيعية الواثقة في نفسها، التي سارت بخطى ثابتة نحو نيل جوائز نوبل البالغ عدد من فاز بها من علمائها اثنين وثمانين عالمًا، والتي كانت تعرف أن عظمة مستقبل الجامعة (وتمويلها) سيكونان أساسًا في أيديهم. يحتمل ألا شيء ضايق سادة الآداب أكثر من ثقة العلماء بأن المستقبل لهم. وبمعنى أوسع، كان الجدل دائرًا حول العلاقة بين العقل والخيال. يرى سنو أن العلماء يمتلكون الاثنين، بينما أعيقت حركة المثقفين الأدباء بشدة بجهلهم وشكهم في العِلم والمستقبل. واحدة فقط من الثقافتين هي المأخوذة في الحسبان.

بالغ سنو في الثقة بنفسه لأنه اعتقد أنه في موضع قوة؛ فضيع فرصة نجاحه، على الرغم من أنه لم يفعل ذلك بشكل شديد العبثية مثل غريمه ف. ر. ليفس (F. R. Leavis)، لكنه كان على حق أساسًا. اتسعت الشقة في النصف الأول من القرن العشرين بين الثقافتين، ربما بأوسع مما كانت عليه إطلاقًا من قبل، على الأقل في بريطانيا، حيث فصلت المدارس الثانوية بالفعل «الآداب» عن «العلوم» لتلامذة في منتصف سن المراهقة.

والحق أن المثقفين الأدباء كانوا معزولين عن العلوم، لكن العلماء لم يكونوا معزولين عن الآداب، حيث إن التعليم الأساسي للشرائح الاجتماعية العليا كان دائمًا تعليمًا أدبيًا، وقد أتت طائفة العلماء التي كانت صغيرة في ذلك الوقت أساسًا من هذه البيئة.

= فروع العلوم والآداب، ويلقي المحاضرة أستاذ يعينه نائب مستشار الجامعة. وقد ألقى سي. بي. سنو هذه المحاضرة في عام 1959 بعنوان «الحضارتان» [المترجمة].

لكن التباين مذهل بين مدى معارف واهتمامات مجموعة العلماء الذين عاشوا بين الحربين، وكان معظمهم من علماء العلوم البيولوجية لكن لم يكونوا كلهم من هذا التخصص، وبين قصور معارف واهتمامات المتخصصين في الآداب. كانت المجموعة الرئيسة من شعراء ثلاثينيات القرن العشرين معجبة بالتكنولوجيا، في ما عدا ربما الشاعر إمبسون (Empson)، والشاهد على ذلك جميع هذه الصروح الضخمة الموجودة في قصائدهم، لكن يبدو أنهم لم يكن عندهم أي شعور أنهم يعيشون في عصر من العجائب العلمية، بعكس الشعراء الرومانسيين الذين عاشوا في الفترة المبكرة من القرن التاسع عشر. لاحظ ج. ب. س. هالداين أن شيلي (Shelley) وكيتس (Keats) كانا آخر الشعراء الذين واكبوا آخر التطورات في الكيمياء. وكان العلماء - على عكس ذلك - يتمكنون من إلقاء المحاضرات عن الفن الإيراني مثل برنال، أو يؤلفون كتبًا عن وليام بلايك (William Blake) مثل برونوفسكي (Bronowski)، أو يحصلون على درجات الشرف في الموسيقى مثل سي. إتش وادينغتون، أو يدرسون الديانات المقارنة مثل ج. ب. س. هالداين، وكانوا قبل أي شيء يكتبون التاريخ ويفهمونه.

مال هؤلاء العلماء أيضًا إلى الجمع بين خيالات الأدب والعِلم بطاقة لامتناهية، وحب حر، وبعد عن التقليدية وسياسة ثورية. وتميزت الفترة الواقعة بين الحربين العالميتين بهذا الجمع بين الأدب والعلم، أو تميزت به ثلاثينيات القرن العشرين على وجه الخصوص. لم ينتمِ أحد إلى هذه الفترة بشكل واضح بقدر ما انتمى إليها جوزيف نيدهام (لي يويسي بلغة المندرين الصينية)، الذي ربما كان أكثر العقول إثارة للاهتمام من بين كوكبة العلماء «الحمر» الأذكياء لهذا العقد من الزمان. ربما كان أيضًا أكثرهم بعدًا عن المعتاد في قدرته على الجمع بين السلوك الثوري والمعتقدات الثورية وبين قبوله في عالم كتب من هو بين الناس؟ (*Who's Who?*) ذي الدعائم الثابتة، لكونه في نهاية المطاف معلمًا في كليته بجامعة كمبردج وحاصلًا على وسام الشرف. لم يكن أي شخص في سنوات الحرب الباردة قادرًا على نزع سلاحه بما يكفي للبقاء في وظيفته والنجاة من اتهام الولايات المتحدة الأميركية له ظلمًا باستخدام الأسلحة البيولوجية البكتيرية في الحرب الكورية.

من المؤكد أن إنجازه مثير للإعجاب. ألف نيدهام كتابه العظيم **العلم والحضارة في الصين** (*Science and Civilisation in China*) الذي غير المعارف عن هذا الموضوع سواء في الغرب، أو إلى درجة معتبرة في الصين نفسها. ساد هذا المشروع العملاق السيرة الذاتية الجديدة الجميلة التي كتبها سايمون وينشستر (Simon Winchester)، الكاتب الذي تخصص في الكتب التي تربط الأفراد بالإنجازات العظيمة. كان عنوانه الأميركي الأصلي **الرجل الذي أحب الصين** (*The Man Who Loved China*). تناول الكتاب حياة نيدهام قبل أن تتجه طاقاته وعواطفه نحو الصين في لمحة خاطفة استغرقت حوالى ثلاث وعشرين صفحة. ليس من الظلم لكتاب مقروء على نطاق واسع وناجح عن حق أن نقول إنه لا يمكنه الادعاء بتقديم تقدير متوازن عن موضوعه الرائع الذي أهمله غيره[1].

فلقد وصف أحد النقاد الجزء الأول من كتاب **العلم والحضارة في الصين** بأنه «ربما كان أعظم فعل منفرد من أفعال التركيب التاريخي والتواصل بين الثقافات على الإطلاق حاول رجل واحد أن يفعله»، علمًا بأن هذا الناقد لم يكن متعاطفًا مع سياسة نيدهام ولا مع سلوكه الشخصي. إن حجم هذا الإنجاز وأهميته للقرن الحادي والعشرين يؤكدان أنه الإنجاز الذي سيتذكر التاريخ نيدهام به. وعلى الرغم من أن نيدهام انتُخب للجمعية الملكية في سن الحادية والعشرين بعد أن نشر كتابًا هائل الحجم هو **الكيمياء الحيوية والتخلق** (*Biochemistry and Morphogenesis*) [= انظر الثبت التعريفي]، فإن عمله العلمي لم يكن مقدرًا له قط على ما يُرجّح أن يدخل نطاق جائزة نوبل، ولا كان يبدو أنه ألهم الذين أنجزوا فتوحًا جديدة في العلم، مثلما فعل ج. د. برنال وج. ب. س. هالداين. من جهة أخرى، أظهر نيدهام بالفعل طموحه بوصفه مؤرخًا للعلم (إذ قدم تاريخ العلم مادة للدراسة بجامعة كمبردج منذ سنوات عدة سابقة) في الأجزاء الثلاثة من كتاب **علم الأجنة الكيميائي**[2]. لم يلخص هذا حالة المجال من حيث الكيمياء

(1) توجد سيرة ذاتية موجزة أخرى فقط، نشرت تحت مظلة اليونسكو بعد وقت قصير من وفاته، وهي: Maurice Goldsmith, *Joseph Needham, Twentieth Century Renaissance Man* (Paris: UNESCO, 1995).

(2) Joseph Needham, *Chemical Embryology*, 3 vols. (Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1931).

الحيوية وحسب، بل قدم تاريخًا وقبل تاريخ مؤثرين للموضوع، ونُشر بعد ذلك كما هو. وحتى بعد أن انغمس نيدهام في الشؤون الصينية، قدم صورة تخطيطية لا تقاوم لـ«تاريخ الكيمياء قبل ميلادها» في مقدمته لكتاب **كيمياء الحياة**[3] الذي وصف فيه المعتقدات القديمة عن «أنفاس الحياة» بأنها «فسيولوجيا أولية هوائية»، والذي أخذ فيه في الحسبان الروابط بين الكيمياء واختراع شراب البنديكتين(*) وغيره من الأشربة التي اخترعها رهبان الأديرة. والأكثر من ذلك أنه نشر أيضًا على غير توقع كتابًا شعبيًّا صغيرًا عن البرلمانيين المتطرفين في الثورة الإنكليزية باسم مستعار هو هنري هولورينشو.

كان التاريخ والنشاط العام يقعان موقع القلب من «العِلم الأحمر» في ثلاثينيات القرن العشرين. وإن المرء ليعجب لمجرد اتساع وكثافة نشاط هؤلاء العلماء في النطاق الأكاديمي وغيرها من الأنشطة الخارجة عن المقررات الدراسية. وقد شملت هذه الأنشطة في حالة نيدهام وضع حرف السين الإنكليزي «S» [الدال على العلوم] في كلمة اليونسكو UNESCO بصفته مؤسسًا لقسم العلوم الطبيعية التابع لهذه المنظمة، وأول مدير له (ما بين عامي 1946 و1948). لكنه حتى هنا لم يهمل التاريخ، على الرغم من أن المشروع المتعلق بالتاريخ العلمي والثقافي للبشر الذي كان مهتمًّا به يستحسن أن ينسى.

كان التاريخ مركزيًّا بالنسبة إلى العلماء الحمر، ليس لمجرد أنهم كانوا يعرفون أنهم يعيشون في زمن تغير يفوق المعتاد. قدم معنى التطور والتحول عبر الزمان رابطًا بين العلوم وأكثر المسائل إثارة بالنسبة إلى علماء البيولوجيا، حتى ولو كان فعل ذلك فقط من خلال قضية أصل الحياة، وهي قضية عظيمة.

---

(3) Joseph Needham, ed., *The Chemistry of Life: Lectures on the History of Biochemistry* (Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1961).

(*) البنديكتين (Bénédictine): شراب حلو يعد من 27 نوعًا من الأعشاب، والنباتات والتوابل في فرنسا، ويعتقد أنه أقدم مشروب ما زال ينتج منذ بدء اختراعه في عام 1510 على يد دوم برناردو فنسيلي، الراهب في دير الآباء البنديكتيين في نورماندي، ومن هنا اكتسب اسمه. توقف إنتاج المشروب بأيدي رهبان الأديرة في القرن التاسع عشر، وتولت إنتاجه شركة خاصة أنشأها ألكسندر لو غران في عام 1863، وما زالت تنتج هذا الشراب حتى اليوم [المترجمة].

كانوا جميعًا في شدة الانشغال بالعلاقات المتغيرة بين العلم والمجتمع، سواء الماضية منها أو الحاضرة. تتفق جميع الذكريات عن تلك الحقبة على الأثر السريع والمفاجئ للأبحاث السوفياتية التي قُدمت في المؤتمر الدولي لتاريخ العلم الذي عقد في لندن في عام 1931، والذي أرسل إليه الاتحاد السوفياتي وفدًا متميزًا على غير المعتاد. أثرت الميول الماركسية لهذا المؤتمر بعمق في البريطانيين (بمن فيهم نيدهام الذي حضر المؤتمر)، لكنه لم يؤثر فيهم كثيرًا بجودة الأبحاث التي قدمت فيه، بقدر ما أثرت فيهم المنظورات الجديدة التي فتحتها هذه الأبحاث في العلاقات بين العِلم والمجتمع. ويشار إلى أن مؤتمر 1931 واكتشاف نيدهام للصين في عام 1937 هما الحدثان الأساسيان اللذان شكلا حياته.

وبقدر ما نعلم، لم ينضم نيدهام - على ماركسيته - البتة إلى الحزب الشيوعي، ولا اقترب منه بشكل وثيق على وجه الخصوص، على الرغم من أن ما تميز به من «حماسة نضالية»[4] جعله أكثر راديكالية بالسليقة من أي عضو آخر من الجناح اليساري الأكثر تصلبًا في الرأي. وقد حث ج. ب. س. هالداين على اختيار الاشتراكية المادية المنتمية إلى المستقبل، وسرعان ما انضم هالداين إلى الحزب الشيوعي في ما بعد، وقدم عرضًا لكتاب **الشيوعية السوفياتية** (*Soviet Communism*) من تأليف الزوجين ويب في عام 1936 بما وصف بأنه «حماسة تصل إلى حدود النشوة»[5]. لكن استمتاعه بالعري ورقص الموريس(*) الذي ذاع

(4) T. E. B. Howarth, *Cambridge between Two Wars* (London: Collins, 1978), p. 190.

(5) المصدر نفسه، ص 209.

(*) رقص الموريس (Morris Dancing): قالب من قوالب الرقص الشعبي الإنكليزي الريفي مصحوب بالموسيقى. الرقصة جماعية، يثبّت فيها الراقصون أجراسًا في سيقانهم، ويستخدمون فيها السيوف، والعصي، والمناديل. يرجع أقدم ذكر لهذه الرقصة إلى عام 1448 في بريطانيا، لكن توجد مئات الفرق التي ترقصها في الولايات المتحدة الأميركية، وأستراليا، وكندا، ونيوزيلندا، وهونغ كونغ. لا يعرف أصل تسمية هذه الرقصة بالضبط، لكن يعتقد أنه يرجع إلى رقص جماعات المور الإسبانيين، التي تنطق الصفة من اسمهم «موريش» باللغة الإنكليزية. تولى عدد من خبراء الفن الشعبي الإنكليزيين تسجيل تقاليد هذه الرقصة وإعادة إحيائها في بدايات القرن العشرين، بالرجوع إلى الأحياء من راقصيها من الريفيين الذين اعتادوا رقصها في القرن التاسع عشر. وقد كانت الرقصة خاصة بالرجال، لكن النساء بدأن في رقصها في بدايات القرن العشرين [المترجمة].

صيته في الآفاق، لم يساعده في موقفه مع سياسات اليسار، وإن كان منحه هالة من غرابة الأطوار البريطانية التي لولاها ما استوعب زملاء البحث المحافظين الذين زاملوه في كلية غونفيل وكايوس بدع مذهبه السياسي. أعترف بأن العلاقة الجنسية الثلاثية (*Ménage à trois*) لجوزيف ودوروثي نيدهام مع لو غويجين (Lu Gweijen) (الذي يعزو إليه وينشستر ولع نيدهام بالصين) لم تكن قد قامت بعد قبل الحرب، لكن جيل شيوعيي ثلاثينيات القرن العشرين تسامح مع تفاخر من يعجب بهم من الكبار بالتحرر الجنسي من دون أن يحاكيهم فيه.

أما أكثر ما يدهش من السمات المميزة لنيدهام التي ميزته عن غيره من العلماء الحمر البارزين، فهو تمسكه بالدين وطقوسه طوال عمره. بالتأكيد لم يقف انتماؤه إلى الكنيسة الإنجيلية المحافظة على الطقوس الكاثوليكية [= انظر الثبت التعريفي] حجر عثرة في طريق قناعاته السياسية في ثلاثينيات القرن العشرين. كان يتعبد في الكنيسة الرائعة التي تقع في ثاكستيد، وحيث إن الكنيسة كانت تعيش على منحة من إحدى مالكات الأراضي ذات الميول الاشتراكية القوية التي عملت لمدة بديلة لعشيقة الملك إدوارد السابع، فقد عينت فيها القس الاشتراكي الثوري كونراد نويل (Conrad Noel). وتحول نيدهام مع الوقت عن المذهب الإنجيلي الذي عرف أنه ظاهرة محلية («لأني تصادف أن ولدت في الغرب الأوروبي حيث كانت الديانة المسيحية الإنجيلية الشكل النموذجي للدين الذي يعتنقه المرء من أبناء عِرقي في أيامي»)[6] إلى نوع من الطاوية[*]،

(6) Peter J. Bowles, *Reconciling Science and Religion: The Debate in Early Twentieth Century Britain* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 2001), p. 39.

(*) الطاوية (Daoism): الطاوية مجموعة مبادئ مشتقة من المعتقدات الصينية الراسخة، تنقسم إلى الطاوية الفلسفية والعقيدة الدينية الطاوية. والطاوية هي الثانية من حيث تأثيرها على المجتمع الصيني بعد الكونفوشيوسية. كلمة الطاوية معناها الهدي، أو الطريق الذي يسلكه أتباع الديانة واسمهم المهديون، وديانتهم هي الهداية. اعتقد قدماء الصينيين أن الأشياء الحية المتطورة لها أصلان متضادان ومتحدان في آن واحد، ذكري وأنثوي (الين هو العنصر الأنثوي واليانغ هو العنصر الذكري) وهما يكونان معًا الطاو (الهدى) الذي هو أصل جميع الأنواع على الأرض. نشأت الطاوية الفلسفية في القرن الرابع قبل الميلاد، أما العقيدة الدينية الطاوية فظهرت بعد الطاوية الفلسفية بخمسمئة عام. استطاعت المدرسة الطاوية الفلسفية الحفاظ على نفسها، وفي الوقت نفسه شقت الديانة الطاوية لنفسها طريقًا وسطًا، ويتجلى تأثيرها بأقوى صوره في الثقافة الشعبية الصينية. وعلى الصعيد السياسي، دعا أتباع الطاوية إلى العودة إلى نمط الحياة =

التي رأى أنها ديمقراطية، وأنها ترتبط في الوقت نفسه بجذور العلم والتكنولوجيا في الصين. وعلى أي حال، صار نيدهام يعتقد أن آراءه في الدين باتت «أفلاطونية جديدة، ومثالية، وتقية، ومفرطة في التعلق بالعالم الآخر بالتأكيد»[7]. لكن على الرغم من أنه كان أيضًا أستاذًا فخريًا لجمعية الصحافة العقلانية(*) (الإنسانيون حاليًا) لم يتوقف قط عن الاعتقاد في الدين بوصفه «المعنى المميز للمقدس، والتقدير لفئة الخاشعين [التي] لا تفترض ضمنًا وجود إله خالق» وفي «تجسده في الطقوس والشعائر الجماعية»[8]. لم يعتقد بالتأكيد بأنه كان في صراع مع العلم، على الرغم من أنه أقر برأي كونفوشيوس القائل بضرورة قبول وجود الآلهة والأرواح، مع وجوب أن تظل على بعد مسافة منا، ولا كان شكل الدين الذي يعتنقه منفصلًا عن السياسة. لقد اعتقد في عام 1935 أن الشيوعية تقدم الفقه الأخلاقي الملائم لزماننا، لكنه كان معارضًا للعِلموية [= انظر الثبت التعريفي].

لم تكن شيوعية ستالين معارضة للعلموية بالتأكيد، لكن نيدهام لم يتردد

= الفلاحية البدائي. وعلى عكس الكونفوشيوسية التي كانت تدعو الفرد إلى الانصياع إلى النظام التقليدي، كانت مبادئ الطاوية تقوم على ضرورة أن يهمل الإنسان متطلبات المجتمع المحيط، وأن يبحث فقط عن الأشياء التي تمكنه من أن يتناغم مع المبادئ المؤسِّسة للكون، أو «الطاو»، ما جعل فلاسفة الطاوية ينتقدون نهم الإنسان للعلم والتطور، آخذين عليه إهماله للسكينة ووداعة العيش، كما لامت هذه النظرة كونفوشيوس وأتباعه لسعيهم نحو محو أمية المجتمع الصيني، وتغيير السياسات المطبقة فيه [المترجمة].

(7) سجل الوفيات في: *Current Science*, vol. 69, no. 6 (25 September 1995).

(*) جمعية الصحافة العقلانية (Rationalist Press Association): هي منظمة توجد في المملكة المتحدة، أسسها بعض المفكرين في ثمانينيات القرن التاسع عشر لقلقهم من زيادة الصبغة السياسية للحركة العلمانية البريطانية، وتناقص الصبغة الثقافية لها. كان هدفها نشر الأعمال الأدبية التي يرفض الناشرون العاديون نشرها لتعارضها مع الدين، وعُرفت بدءًا من عام 2002 باسم الجمعية العقلانية. كان أعضاء الجمعية يدفعون اشتراكات سنوية يأخذون مقابلها كتبًا يساوي ثمنها هذه الاشتراكات. حققت الجمعية نجاحًا لإعادة طبعها لكتب علمية جادة لمؤلفين مرموقين مثل جوليان هكسلي، وماثيو آرنولد. بلغ عدد أعضاء الجمعية أقصاه في عام 1959 إذ كانوا 5000 عضو. ازداد الإقبال على الكتابات العقلانية بفضل هذه الجمعية، فسرق ناشرون آخرون أكثر شهرة الفكرة، ما أدى إلى تناقص أعضاء جمعية الصحافة العقلانية. وبعد أن تغير اسمها إلى الجمعية العقلانية في عام 2002، صارت تنشر الآن مجلة نصف شهرية اسمها نيو هيومانست [المترجمة].

(8) Joseph Needham, *Within the Four Seas: The Dialogue of East and West* (London: Routledge, 2005), pp. 189-191.

البتة في رفضه للعِلموية أو الاختزالية [= انظر الثبت التعريفي] بأي شكل كانا، بما في ذلك شكلهما الماركسي. لم يكن هذا لأن هاتين النزعتين تهملان الكثير من الأشياء المهمة في الواقع وحسب، بل أيضًا لأنهما كانتا تقوضان العلم كما فهمه نيدهام. توجد فقرة تستحق أن نستشهد بها من عرضه لكتاب ألدوس هكسلي الشهير **عالم جديد شجاع** (*Brave New World*) وهو نقيض للمدينة الفاضلة، وقد عرضه نيدهام في عام 1932، واختار لعرضه (من بين جميع الأماكن) مجلة سكروتيني (التدقيق) (*Scrutiny*)[*] لمحررها ف. ر. ليفس. رأى نيدهام أن الميول الثقافية الحالية (وهي في رأيه ميول نحو آراء فيتغنشتاين (Wittgenstein)، ودائرة فيينا[**]، واليساري لانسيلوت هوغبين) تقود إلى **العالم الجديد الشجاع** (*Brave New World*) الذي بشر به هكسلي «عن طريق استنتاج معقول»

لأنها حثت على حتمية استبدال مفهوم القدرة على التواصل بمفهوم

(*) مجلة سكروتيني (التدقيق) (Scrutiny): هي دورية فصلية أنشأها إل. سي. نايتس وف. ر. ليفس في 15 أيار/مايو 1932، وظل ليفس رئيس تحريرها حتى عام 1953، وشارك في تحريرها نخبة من أهم نقاد عصرها. من أوائل المشتركين في المجلة أسماء بارزة، مثل ت. س. إليوت، وجورج سانتيانا، وألدوس هكسلي، كما اشتركت فيها الكليات الجامعية المعنية بالنقد الأدبي والفني والمكتبات الأكاديمية، فحظيت بقراء على مستوى واسع، على الرغم من انخفاض توزيعها، وتوقفت عن الصدور في عام 1953 [المترجمة].

(**) دائرة فيينا (Vienna Circle): هي جمعية فلسفية أسسها مجموعة من الفلاسفة في جامعة فيينا في عام 1922. كان للجمعية موقف من الفلسفة يتلخص في تطبيق الوضعية المنطقية المستمدة من أفكار لودفيغ فيتغنشتاين. أثرت دائرة فيينا تأثيرًا كبيرًا في الفلسفة في القرن العشرين. بدأت إرهاصات الجمعية باجتماعات لثلاثة علماء في مقاهي فيينا لمناقشة فلسفة العلم والمعرفة منذ 1907، هم الرياضي هانز هاهن، وعالم الاجتماع والاقتصاد والفلسفة أوتو نوراث، وعالم الفيزياء فيليب فرانك، وكانوا ضد خلط الميتافيزيقا بالعلم. وبعد توقف دام عشر سنوات، عادت اجتماعات الجمعية إلى الانعقاد في عام 1922، وكان أبرز ممثلي فكر دائرة فيينا ألبرت أينشتاين، وبرتراند راسل ولودفيغ فيتغنشتاين. تفرقت دائرة فيينا حين تقلد الحزب النازي الحكم في ألمانيا، وهاجر الكثير من أعضائها إلى أميركا حيث عملوا بالتدريس في مختلف جامعاتها. أصدرت الدائرة مجموعة أبحاث من عام 1933 إلى 1939 بعنوان «العلم الموحد» بهدف تقريب العلوم إلى بعضها والتنسيق بينها، لكنها توقفت بسبب الحرب العالمية الثانية. استمرت المجموعة التي هاجرت إلى أميركا في هذا المشروع وأصدرت موسوعة العلم الموحد من جزءين احتويا على الأبحاث التي قدمها أفراد الدائرة من عام 1938 إلى 1969. نظمت الدائرة عدة مؤتمرات في مختلف عواصم أوروبا عن المعرفة وفلسفة العلم بمساعدة دائرة برلين للدعاية لأفكارها الفلسفية الجديدة، كما نشرت عشرة كتب [المترجمة].

الواقع. والآن لا يمكن التوصل إلى قدرة مضبوطة على التواصل إلا في العلم. وبعبارة أخرى، فإن كل ما نملك قوله بشكل مثمر هو - في الملاذ الأخير - الاستنتاجات العلمية التي وضحها المنطق الرياضي... لا يبقى لدينا إلا العلم بوصفه الأساس الوحيد للاستنتاج العقلي [= انظر الثبت التعريفي]، لكن الأسوأ أن الفلسفة والميتافيزيقا أيضًا أزيحتا إلى مرتبة أدنى في عالم ما لا يقال، من ثم صار العلم لا يزيد عن كونه **الأسطورة** [= انظر الثبت التعريفي] المصاحبة للتكنيك، وهو الذي بدأ بوصفه شكلًا خاصًا من الفلسفة، والذي حافظ على مكانته النافعة ثقافيًا بوصفه فلسفة[9].

ظل طموح نيدهام لمدة طويلة - بوصفه باحثًا - أن يبدع علم أجنة كيميائيًا حيويًا من شأنه أن يدمج اختزالية الكيميائيين بالاهتمامات التي لا مناص منها لعلماء البيولوجيا بالكائنات الحية والعمليات الحيوية ككل. من الواضح أن رؤية العلم المضادة **للآلية** [= انظر الثبت التعريفي] (والتي كان نيدهام يفضل تسميتها بلفظ «العضوية») كانت تروق لعلماء البيولوجيا التطوريين، مثل المجموعة التي جمعها معًا ج. هـ. وودجر (J. H. Woodger) في نادي البيولوجيا النظرية في ثلاثينيات القرن العشرين، وقد كان في ذلك الوقت شخصًا مؤثرًا في محيطه، لكن النسيان طواه الآن إلى حد بعيد، وشملت المجموعة الزوجين نيدهام، وسي. إتش. وادينغتون (الذي قدر له أن يكون الهدف الخاص لهجوم فون هايك على الماركسيين في كتابه **الطريق إلى القنانة** (*The Road to Serfdom*). وكان رائدًا في تقديم مفهوم الكائنات الحية المنظمة في مستويات هرمية والتي قدمها نيدهام بشكل كلاسيكي في كتابه **النظام والحياة** (*Order and Life*) (1936). افترض نيدهام أن الكائنات الحية بأسرها يستحيل فهمها فهمًا تامًا عند أي مستوى واحد من المستويات الأدنى لتزايد الحجم وتعقيد التركيب - مثل المستويات الجزيئية، والجزيئية الكبيرة، والخلية، والنسيج، إلخ - وستظهر أنماط جديدة من السلوك عند كل مستوى منها، الأمر الذي لا يمكن تفسيره تفسيرًا كافيًا لا من حيث هذه المستويات الدنيا أو حتى بصورة مطلقة، إلا في علاقتها بغيرها من المستويات. وكما ورد في المقدمة التي كتبها نيدهام في عام

---

(9) F. R. Leavis, ed., in: *Scrutiny* (May 1932), pp. 36-39.

1961 لكتاب **كيمياء الحياة** (*The Chemistry of Life*): «ربما تكون الفكرة الهادية إلى المستقبل هي التراتب الهرمي للعلاقات بين جميع المستويات، من التركيب الجزيئي للكربون إلى توازن الأنواع الحية وتفاعلها مع بيئتها ككل». لقد كانت العمليات، والتراتب الهرمي، والتفاعل المتبادل هي المفتاح المؤدي إلى الواقع الذي لا يمكن فهمه إلا باعتباره كلًّا مركبًا.

وعلى الرغم من أن المرء لن يكتشف هذا من صفحات سايمون وينشستر، فقد شدته أفكار نيدهام نحو البلد والحضارة التي كرس لها بقية حياته. فكتب أن الصين كانت البيت **الجدلي** للين واليانغ [= انظر الثبت التعريفي]، «للتطرف في عدم الميل إلى الفصل بين الروح والمادة»، لفلسفة أجاد القول بأنها رأت العالم سيمفونية هائلة ألفت نفسها بنفسها وتشكلت في داخلها سيمفونيات أخرى أصغر. كان يعرف الكثير عن الواقع الصيني حتى أنه رآه - بعبارة جورج شتاينر (George Steiner) - مكانًا «فيه مدينة فاضلة ملموسة»، لكن ما عرفه منها كان أقل من أن يجعله يرى نفسه، وفقًا لصرعة ماركو بولو (Marco Polo) في القرن العشرين، مجرد جالب للأخبار المدهشة من الأقطار الخارجية إلى غرب سمح بتبخر الكثير من احترام مثقفي القرن الثامن عشر للصين في قرن الانتصار الأوروبي العالمي.

لقد أحب نيدهام الصين والصينيين وأعجب بها وبهم، لكن المفارقة أن قلبه مال نحو الماضي الإمبريالي لا نحو الحاضر الثوري الذي كان ملتزمًا به والذي دافع عنه، على الرغم مما بدا من تحوله إلى انتقاد سياسات ماو تسي تونغ في سبعينيات القرن العشرين، حتى قبل وفاة ربان السفينة العظيم. لقد شعر بالارتياح لا لمجرد آراء الصينيين في الطبيعة التي أعاد بناءها بجمال شديد في كتابه **العلم والحضارة في الصين**، بل أيضًا لوجوده في أحضان حضارة قائمة على الأخلاقيات دونما اعتقاد في الخوارق، وثقافة عظيمة لا تقوم على أساس مذهب الخطيئة الأولى، وبلد لم يسدها قط أي قساوسة. كانت جديرة بالإعجاب حتى في «الحق القديم في التمرد الذي يمثل إلى حد بعيد مذهب

الفقهاء الكونفوشيوسيين» الذي عبر عنه فقهاء أسرة شو الصينية القديمة(*). لم ير نيدهام في الصين «استبدادًا مرتبطًا بنمط **الإنتاج الآسيوي** [= انظر الثبت التعريفي] - وهي عبارة اعتقد نيدهام أن من اخترعها هم المثقفون الفرنسيون في القرن الثامن عشر مقارنين إياها **بالحكم الديكتاتوري المطلق** [= انظر الثبت التعريفي] في أوروبا - لكنه رآها من حيث «هذه الازدواجية الديمقراطية للحياة في الصين التقليدية التي خبرها جميع من عرفوا المجتمع الصيني عن كثب».

وقد احتفى قبل أي شيء بتقاليد الطبقة العليا لقدامى الفقهاء، التي كان أفرادها ينتقون عن طريق اختبارات ليشكلوا كوادر الحكومة في الصين في العصور الوسطى، لكن هذا التقليد شكّل أيضًا «رأيًا عامًا» جمعيًا عن الفقهاء الكونفوشيوسيين الذين «لم يفقدوا قط حجتهم الأيديولوجية المستقلة»، كما شكل قدرة على مقاومة الهجمات الإمبريالية على القيم المقبولة بحكم التقاليد. إن أي نسق غربي كان يمكن أن يجد في حكومته مكانًا لمن يعادلون وليام بلايك، وجيوردانو برونو، وفاراداي؟ من السمات المميزة للصينيين أن دفاعهم عن التقاليد - وقليلة هي التقاليد التي يشعر بها القلب كما التقاليد الصينية - ظهر في مجلة ماركسية أميركية في مقال نقدي مطول عن مرجع شيوعي سابق كبير، هو **الاستبداد الآسيوي** (*Asiatic Despotism*)، الذي نبذه نيدهام عن حق بوصفه كتيبًا ضخمًا من نتاج الحرب الباردة وأنه «أسوأ خدمة قُدّمت حتى تاريخه للدراسة الموضوعية لتاريخ الصين»[10].

ارتدى جوزيف نيدهام جلبابه الجديد الذي حصل عليه (وهو جلباب الفقيه التقليدي المصنوع من الحرير الأزرق) في سفرياته الشاقة في الصين طوال وقت الحرب، وكان يبدو واعيًا بولعه بأهلها المعاصرين من قومية المندرين. لكن النجم الهادي لرؤيته للعالم - مثل كوكبة صليب الجنوب

(*) سلالة التشو (Chou Dynasty): حكمت سلالة «تشو» الصين بين عامي 112 و256 قبل الميلاد، وكان عصرها مصحوبًا بانتعاش فكري، وشهد ظهور المدرسة الفلسفية للطاو (طريق الهدى)، كما شهد عدة اختراعات، منها العجلات، والمنشار السلكي، ومثقاب الماس، والقوس والنشاب [المترجمة].

(10) اقتبست الاستشهادات الموجودة بالنص أعلاه من: *Science and Society*, vol. 23 (1959), pp. 58-65.

للبحارة(*) - كان بالضبط القطيعة التاريخية التي لا رجعة فيها مع الماضي الذي أنهى عصر التفوق التكنولوجي الطويل في الصين، والذي حاول كتاب **العلم والحضارة في الصين** (*Science and Civilisation in China*) أن يفسره، وإن كان تفسيره لا يرضي الجميع.

إن ما حدث بعد شروق شمس العلم الطبيعي الحديث عند حوالى عام 1600 ميلادية لا يشبه ما أتى قبله، والنتيجة أن «المجتمعات الرأسمالية والاشتراكية اليوم مختلفة كيفيًّا عن جميع ما سبقها من مجتمعات». لا سبيل للعودة القهقرى إلى الماضي، لكن يوجد سبيل للتقدم إلى الأمام. لم يتخل نيدهام قط عن اعتقاده بإمكان التقدم. لم يخلق العلم والتكنولوجيا المجتمع الصالح، لكنهما استطاعا خلق الأدوات التي يمكن جلبه بها، ولا يقل الأمر عن هذا في الصين. «ربما كان هذا هو السلام الموعود على الأرض، وسيرثه من يعطي الأولوية للحاجات الحقيقية للناس الحقيقيين»[١١].

على أي حال، لن يتذكر أحد نيدهام لتشوقه العارم إلى مستقبل إنساني أفضل، ولا حتى لماركسيته المنتمية إلى الكادحين والمستلهمة من العلوم البيولوجية، بل سيُذكر لإنجازه الذي يفوق المعتاد في استكشاف الماضي وإعادة بنائه. لكنه يظل مثقفًا مهمَلًا، إلا في الكتب الدراسية عن العلوم البيولوجية التطورية. لم ينصفه كتاب سايمون وينشستر المعنون **القنبلة، والكتاب والفرجار** (Bomb, Book and Compass). ولا يزال نيدهام ينتظر كاتب سيرة يتمتع بفهم أكمل لرجل بارز والسياقات والأزمنة التي صنعته.

(*) صليب الجنوب (Crux): هي كوكبة صغيرة بها نجوم قوية الضوء تشاهد في الجزء الجنوبي من الكرة الأرضية، وهي الأصغر من بين الكوكبات الثمانية والثمانين. تشتهر هذه الكوكبة بأنها كانت أداة مساعدة للبحارة. في كوكبة صليب الجنوب خمس نجوم براقة (ألفا وبيتا وغاما ودلتا وإبسيلون)، تشكل ألمع أربع منها صليبًا لافتًا للنظر في السماء يقع وسط شريط مجرة درب التبانة، ويمكن مشاهدة السديم المعروف بكيس الفحم في جنوبه. تحد صليب الجنوب من الشرق والشمال والغرب كوكبة القنطور الواسعة، وتحده من الجنوب كوكبة الذبابة [المترجمة].

(11) المصدر نفسه، ص 64.

الفصل السادس عشر

المثقفون: الدور، والوظيفة، والتناقضات(*)

هل كان من الممكن أن توجد وظيفة للمثقفين قبل اختراع الكتابة؟ أي هل كان من الممكن أن يوجد مثقفون قبل اختراعها؟ تكاد الإجابة تكون بالنفي. لقد وُجدت دائمًا وظيفة اجتماعية للسحرة المطببين (الشامان)، والقساوسة، والمجوس أو غير هؤلاء من خدم الطقوس وأسيادها، ويمكننا الزعم أيضًا بوجود هذه الوظيفة دائمًا لمن نسميهم اليوم باسم الفنانين. لكن كيف كان يمكن المثقفين أن يوجدوا قبل اختراع نظام للكتابة والأعداد يحتاج إلى من يتعامل معه، ويفهمه، ويفسره، ويتعلمه، ويحفظه من الضياع؟ يرجح أنه ما إن وصلت هذه الأدوات الحديثة للتواصل، والحساب، وقبلهما الذاكرة، حتى مارست الأقليات الضئيلة التي امتلكت ناصية هذه المهارات المزيد من القوة الاجتماعية لمدة من الزمن أطول مما تمتع به المثقفون منذئذ. استطاع أساتذة الكتابة أن يصيروا أول «رجال دين»، طبقة من الحكام المشابهين للقساوسة، وذلك مثلما حدث في المدن الأولى لأول اقتصادات زراعية في بلاد ما بين النهرين. وتضمَّن احتكار القدرة على القراءة والكتابة في عالم الأدب، والتعليم اللازم لتملك ناصيته، احتكارًا للقوة أيضًا، وحماية لها من المنافسة عن طريق

(*) هذه المادة لم تنشر من قبل باللغة الإنكليزية. وهي مأخوذة من مساهمة باللغة الألمانية، في:
Ilse Fischer and Ingeborg Schrems, eds., *Der Intellektuelle: Festschrift für Michael Fischer zum 65 Geburtstag* (Frankfurt: Peter Lang, 2010).

وهي من ترجمة المؤلفَيْن.

التعليم باللغات المكتوبة المتخصصة ذات الهيبة الطقسية أو الثقافية، واستمر ذلك حتى القرن التاسع عشر والقرن العشرين.

من جهة أخرى، لم يكن القلم أقدر من السيف البتة. كان المحاربون قادرين دائمًا وأبدًا على هزيمة الكُتَّاب، لكن لولا الكُتَّاب ما وُجدت السياسات، ولا الاقتصادات الكبيرة، بل لا يقل دورهم في إيجاد الإمبراطوريات التاريخية العظمى للعالم القديم عن هذا. وفر التعليم أيديولوجيات ترابط الإمبراطوريات والكوادر اللازمة لإدارتها. وقد حوّل الكُتَّاب المغول الغالبين في الصين إلى سلالات إمبراطورية حاكمة، بينما سرعان ما تهاوت إمبراطوريات جنكيز خان وتيمور لنك لعدم وجود كُتَّاب فيها. كان أول من تملكوا ناصية احتكار التعليم هم من أسماهم أنطونيو غرامشي («المثقفون المنتمون إلى الكادحين» في جميع النظم الكبرى للسيادة السياسية).

كل هذا ينتمي إلى الماضي. فقد خلق ظهور طبقة من العوام المتعلمين باللهجات المحلية في العصور الوسطى المتأخرة إمكان ظهور مثقفين أبعد عن الخضوع لحتمية تحديد موقعهم بحسب وظيفتهم الاجتماعية، بل ينشدون مجالًا عامًا جديدًا ولو صغيرًا بوصفهم منتجين للآداب وغيرها من مواد الاتصال ومستهلكين لها. وقد تطلب صعود الدولة الحديثة ذات الحدود مرة أخرى مجموعة متزايدة من المثقفين الموظفين، وغيرهم من المثقفين المنتمين إلى الكادحين. تزايد عدد من يتلقون التعليم من هؤلاء في الجامعات الآخذة بالحداثة، وعلى يد معلمي المدارس الثانوية الذين تخرجوا في هذه الجامعات. من جهة أخرى، أدى صعود التعليم الابتدائي العام، والتوسع الهائل في التعليم الثانوي والجامعي بعد الحرب العالمية الثانية إلى خلق مخزون هائل ممن يجيدون القراءة والكتابة والمثقفين المتعلمين، يفوق بكثير ما نتج منهم قبل ذلك على الإطلاق. وفي أثناء ذلك، أدى التوسع الزائد عن المعتاد لصناعات الوسائط الجديدة في القرن العشرين إلى توسيع هائل للنطاق الاقتصادي للمثقفين غير المرتبطين بأي جهاز رسمي.

نتحدث حتى منتصف القرن التاسع عشر عن جماعة صغيرة جدًا. فلقد

تكونت مجموعة الطلبة الذين مارسوا دورًا هائلًا في ثورات 1848 من أربعة آلاف شاب (لم تكن النساء قد بدأن في ممارسة هذه الأدوار بعد) في بروسيا، وسبعة آلاف شاب في إمبراطورية هابزبورغ بأسرها خارج هنغاريا. الجديد في هذه الشريحة الجديدة من «المثقفين الأحرار» ليس مجرد أنهم شاركوا في حيازة التعليم والمعارف الثقافية للطبقات الحاكمة التي كان من المتوقع من أفرادها أنفسهم بحلول هذا الوقت أن يحوزوا التركيب الأدبي والثقافي الذي يسميه الألمان «*Bildung*»، وهي كلمة تعني **التعليم الذي يوحد العقل والقلب ويوحد الهوية داخل المجتمع**، وهو اتجاه تزداد مشاركة طبقات رجال الأعمال في الأخذ به، بل الجديد أيضًا أنهم تمتعوا بقدرة أكبر بكثير لكسب العيش من عملهم مثقفين مستقلين أحرارًا. توفرت لهم وسائل جديدة لكسب عيشهم عن طريق الصناعات التقنية والعلمية الجديدة، ومؤسسات إنتاج العلوم والثقافة، والجامعات، ومجالات الصحافة، والدعاية والإعلان. كانت المشروعات الرأسمالية قد أنتجت قرب نهاية القرن التاسع عشر الكثير من الثروة إلى حد مكن عددًا من أطفال رجل الأعمال ابن الطبقة الوسطى ومن يعولهم من التفرغ التام للنشاط الثقافي، الحديث منه والتقليدي. ومن الأمثلة التي تثبت هذا عائلات مان، وفيتغنشتاين وفاربورغ.

لو قبلنا الجماعة الهامشية من البوهيميين، نجد أن المثقفين الأحرار لم تكن لهم أي هوية اجتماعية معترف بها. كانوا يُعتبرون مجرد أفراد من البرجوازيين المتعلمين (وهم بعبارة ج. م. كينز «أبناء طبقتي من البرجوازيين المتعلمين») أو في أحسن الأحوال يعتبرون جماعة ثانوية من البرجوازيين مثل **البرجوازيين ذوي القيم المثالية** (*Bildungsbürger*) أو **الأكاديميين** (*Akademiker*). لم يوصفوا قبل الثلث الأخير من القرن التاسع عشر بأنهم جماعة من «المثقفين» أو «الإنتليجنسيا»، إذ حدث ذلك من عام 1860 فصاعدًا، في روسيا القيصرية المليئة بالقلاقل، ثم في فرنسا التي كانت تهزها قضية دريفوس. ما جعلهم يبدون في الحالتين جماعة جديرة بالاعتراف بها هو جمعهم بين النشاط الذهني والتدخل الضروري في السياسة. بل إننا كثيرًا ما نميل حتى اليوم إلى الربط بين كلمتي «مثقف» و«مُعارِض» في استخدامنا الحالي للغة، وهو ربط غير صحيح

في جميع الأحوال، علمًا بأن كلمة مُعارِض كانت تعني في أيام الاشتراكية السوفياتية «غير موثوق به سياسيًّا». لكن ظهور كتلة كبيرة من جماهير القراء ومن ثم القدرات الكامنة للوسائط الجديدة في الدعاية وفر إمكانات غير متوقعة لبروز مثقفين مشاهير يمكن حتى للحكومات أن تستخدمهم. ومن المحرج حتى بعد مرور قرن أن نتذكر البيان البائس الذي أصدره ثلاثة وتسعون مثقفاً ألمانيًّا، بالإضافة إلى بيانات رفاقهم الفرنسيين والبريطانيين التي صمموها لتعزيز الحالة الروحية لهم تجاه حكومة بلد كل مجموعة منهم على حدة أثناء دخول هذه الحكومات طرفًا مقاتلًا في الحرب العالمية الأولى. والذي جعل هؤلاء الأفراد الموقعين على هذه البيانات ذوي قدر نفيس ليس خبرتهم في الشؤون العامة، بل سمعتهم بوصفهم كتّابًا، وممثلين، وموسيقيين، وعلماء طبيعة وفلاسفة.

كان على «القرن العشرين القصير» الذي تميز بالثورات وحروب الديانات الأيديولوجية أن يصير عصر انشغال المثقفين بالسياسة. لم يقتصر أمر هؤلاء المثقفين على مجرد الدفاع عما يعتنقون من قضايا في عصر مضاد للفاشية، وفي ما بعد في عصر اشتراكية الدولة، بل حازوا الاعتراف بهم أيضًا على الجانبين كليهما بوصفهم ذوي عقول من العيار الثقيل معترف بها على النطاق العام. تقع فترة مجدهم ما بين نهاية الحرب العالمية الثانية وانهيار الشيوعية. كان هذا هو العصر العظيم للحشود المعارضة التي تثور ضد الحرب النووية، وضد الحروب الإمبريالية الأخيرة لأوروبا العجوز، والأولى للإمبراطورية الأميركية العالمية (الجزائر، والسويس، وكوبا، وفيتنام)، وضد الستالينية، وضد الغزو السوفياتي لهنغاريا وتشيكوسلوفاكيا، وما إلى ذلك. كان المثقفون على الخطوط الأمامية لجميع هذه الحشود تقريبًا.

من الأمثلة على ذلك، الحملة البريطانية لنزع السلاح النووي التي أسسها كاتب معروف، ومحرر أهم دورية أسبوعية ثقافية ذات هيبة، وطبيب، واثنان من الصحافيين، وانتخبت الحملة فورًا الفيلسوف برتراند راسل رئيسًا لها. وأسرع أصحاب الأسماء البارزة في الفن والأدب بالانضمام إلى الحملة، من بنجامين بريتن حتى هنري مور (Henry Moore) وإ. م. فورستر، ومنهم المؤرخ إ. ب.

طومسون (E. P. Thompson)، الذي كان أبرز الوجوه في الحركة الأوروبية لنزع الأسلحة النووية بعد عام 1980. كان الجميع يعرفون أسماء المثقفين الفرنسيين العظماء كسارتر (Sartre) وكامو (Camus)، وأسماء المثقفين المنشقين في الاتحاد السوفياتي: سولجنتسين (Solzhenitsyn) وسخاروف (Sakharov). وكان على رأس الأدب المؤثر للتحرر من الوهم الشيوعي («الإله الذي هوى») مثقفون بارزون، بل إن الخدمات السرية للولايات المتحدة الأميركية وجدت أن منظمات خاصة تستحق أن تمولها وتنشئها، مثل منظمة مؤتمر الحريات الثقافية، وذلك لتكسب المثقفين الأوروبيين إلى صفها بعيدًا عن فتور حماستهم - لسوء الحظ - لواشنطن أثناء الحرب الباردة. كانت هذه أيضًا هي الفترة التي كان يمكن حكومات العالم الغربي أن تعتبر جامعات بلدانها للمرة الأولى منذ عام 1848 حضانات لتفريخ المعارضة السياسية والاجتماعية، بل والثورة أحيانًا، علمًا بأن هذه الجامعات تتوسع وتتضاعف حاليًّا بشكل سريع ومؤثر.

تراجع هذا العصر الذي اعُتبر فيه المثقف الوجه العام للمعارضة السياسية إلى الماضي. أين منظمو الحملات العظماء والموقعون على البيانات؟ لقد صمتوا أو ماتوا، باستثناء قلة نادرة، أبرزهم المفكر الأميركي نعوم تشومسكي (Noam Chomsky). أين **الأساتذة المفكرون** (*Maîtres à penser*) الفرنسيون المشاهير، خلفاء سارتر، وميرلو بونتي (Merleau-Ponty)، وكامو، وريمون آرون (Raymond Aron)، وفوكو (Foucault)، وآلتوسير (Althusser)، ودريدا (Derrida)، وبورديو (Bourdieu)؟ لقد فضل أيديولوجيو نهايات القرن العشرين التخلي عن مهمة السعي نحو التحليل العقلي والتغير الاجتماعي، وتركوهما للعمليات الأوتوماتيكية لعالم مكون تمامًا من أفراد رشيدين، يُزعم أنهم يعظمون أرباحهم من خلال سوق يعمل بشكل رشيد، يميل بطبيعته عند تخلصه من التدخل الخارجي إلى الوصول إلى توازن يدوم طويلًا. وجد الناشطون أن المثقفين الآن أقل فائدة في إلهام الناس بالقضايا الوجيهة من موسيقيي الروك أو نجوم السينما المشهورين عالميًّا في مجتمع لا يتوقف فيه الترفيه الجماهيري. لم يعد الفلاسفة قادرين على التنافس مع بونو (Bono) أو إينو (Eno) ما لم يعيدوا تصنيف أنفسهم على أنهم الرمز الجديد لعالم عروض الوسائط الكونية الجديد،

ألا وهو «المشاهير». نحن نعيش في عصر جديد، على الأقل حتى يصل تأثير الضجة الكونية للتعبير الذاتي عبر الفيسبوك ومُثُل المساواة للإنترنت إلى أقصى مداه على المستوى العام.

وهكذا لا يرجع هبوط نجم المثقفين المحتجين العظماء إلى انتهاء الحرب الباردة فحسب، بل إلى إبعاد المواطنين الغربيين عن الاهتمام بالسياسة في فترة من النمو الاقتصادي وانتصار المجتمع الاستهلاكي. قلص الطريق المؤدي من المثال الديمقراطي للساحة الأثينية(*) إلى الإغراءات التي لا تقاوم لمراكز التسوق من المساحة المتاحة للقوة الشيطانية الهائلة للقرنين التاسع عشر والعشرين، وهي بالتحديد الاعتقاد بأن الفعل السياسي كان الطريق إلى تحسين العالم. في الواقع، فقد كان هدف العولمة الليبرالية الجديدة [= انظر الثبت التعريفي] بالضبط تقليص حجم الدولة ونطاقها وتدخلاتها العامة. ونجحت في هذا جزئيًّا.

لكن عنصرًا آخر حدد شكل العصر الجديد، هو أزمة القيم والمنظورات التقليدية، وربما، قبل أي شيء، التخلي عن الإيمان القديم بالتقدم العالمي للتفسير العقلي، والعلم، وإمكان تحسين أحوال البشر. بُثَّت لغة التنوير التي سادت القرن الثامن عشر إلى أبطال التقدم السياسي والاجتماعي في جميع أنحاء الكوكب منذ الثورتين الأميركية والفرنسية، بما فيها من ثقة لا تلين في مستقبل الأيديولوجيات المتجذرة في هاتين الثورتين العظيمتين. ربما فاز تحالف هذه الأيديولوجيات والدول الراعية لها بآخر انتصاراته حين انتصر على هتلر في الحرب العالمية الثانية. لكن قيم التنوير تتراجع منذ سبعينيات

(*) الساحة الأثينية (Athenian Agora): تقع الساحة (الأغورا) في مركز دولة المدينة الأثينية في اليونان القديمة، ومعنى الكلمة باللغة اليونانية «مكان الاجتماع». كانت الساحة مركز الحياة الرياضية، والفنية، والسياسية للمدينة. يرجع أصل تقليد الاجتماع في ساحة مدينة أثينا إلى الفترة ما بين القرن العاشر إلى القرن الثامن قبل الميلاد، حيث كان المواطنون الأحرار من ملاك الأراضي يجتمعون لمباشرة واجباتهم العسكرية، أو الاستماع إلى خطب الحاكم، سواء أكان ملكًا أم مجلسًا حاكمًا، وبعد ذلك استخدم التجار الساحة سوقًا للبيع والشراء. لا يزال نموذج الساحة موجودًا في معظم بلدان البحر المتوسط، ويستخدم الميدان الرئيسي في أي مدينة أو بلدة أو قرية ساحة للاجتماع وعقد الأسواق [المترجمة].

القرن العشرين، في مواجهتها لقوى «الدم والتراب» المضادة للكونية، والميول الرجعية الراديكالية التي تنمو في مختلف ديانات العالم؛ بل إننا نرى في الغرب نهوض حالة لاعقلانية جديدة كارهة للعلم، بينما يخلي الاعتقاد في تقدم لا يقاوم الطريق للخوف من كارثة بيئية حتمية.

وماذا عن المثقفين في هذا العصر الجديد؟ لقد أدى النمو الهائل في التعليم العالي منذ ستينيات القرن العشرين إلى تحويلهم إلى طبقة مؤثرة ذات أهمية سياسية. اتضح منذ عام 1968 سهولة حشد جماهير الطلبة في مجموعهم، لا على المستوى القومي فحسب، بل حتى عبر الحدود. ومنذئذٍ أدت الثورة غير المتوقعة في وسائل الاتصال الشخصية إلى تعزيز قدرتهم على الفعل العام. من الأمثلة الحديثة على ذلك انتخاب المدرس الجامعي باراك أوباما لرئاسة الولايات المتحدة الأميركية، والربيع العربي الذي حل في عام 2011، والتطورات في روسيا.

خلق انفجار التقدم في العلم والتكنولوجيا «مجتمع معلومات» يعتمد فيه الإنتاج والاقتصاد على النشاط الثقافي أكثر من أي وقت مضى، أي على رجال ونساء حاصلين وحاصلات على درجات جامعية ويعملون ويعملن في مراكز تشكيلها، في الجامعات. هذا يعني أنه حتى أكثر النظم رجعية وتسلطًا، لا بد من أن تسمح بحدٍّ معين من الحرية للعلوم في الجامعات. وفرت الأكاديميا في الاتحاد السوفياتي السابق المنبر الوحيد الفعال للمعارضة والنقد الاجتماعي. أما الصين التي ألغت التعليم العالي حقًّا تحت حكم ماو أثناء الثورة الثقافية[*]

(*) الثورة الثقافية (Cultural Revolution): الثورة الثقافية فترة من القلاقل مرت بها الصين حين دشن الزعيم الصيني ماو تسي تونغ ثورة البروليتاريا الثقافية الكبرى في 16 أيار/ مايو 1966. حذر ماو تسي تونغ من أن من سماهم بممثلي البرجوازية قد اخترقوا الحزب الشيوعي، وأنه سيعمل على اجتثاثهم. دعا الرئيس ماو الشباب بعد الإعلان عن ثورته الثقافية إلى الانقلاب على الزعامة الشيوعية في البلاد. واستجاب لدعوته آلاف الشباب الذين عُرفوا في ما بعد باسم الحرس الأحمر. وغرقت الصين في الفوضى التي راح ضحيتها مئات الألاف، وعُذب الملايين، وخُرب جانب كبير من تراث الصين الثقافي. وبنهاية عام 1968 كانت الثورة الثقافية قد جعلت الصين على شفا حرب أهلية. كانت الثورة الثقافية صراعًا عنيفًا ودمويًا على السلطة داخل الطبقة الحاكمة، اعتقل وسُجِنَ فيه الملايين ومات مئات الآلاف. قد نقل ماو الصراع إلى الشوارع لسبب واحد بسيط، أنه لو قصر النزاع على الطبقة الحاكمة لخسر المعركة. وحصل =

فتعلمت الدرس نفسه منذ فعلت ذلك. وقد أفاد هذا كليات الدراسات الإنسانية والآداب في الصين إلى حدٍّ ما، على الرغم من أن هذه الكليات أقل أهمية اقتصاديًّا وتكنولوجيًّا.

ومن جهة أخرى، مال النمو الهائل في التعليم العالي إلى تحويل الدرجة الجامعية أو دبلومات التعليم ما بعد الثانوي إلى مؤهل ضروري للالتحاق بالطبقة الوسطى والحصول على وظائف مهنية متخصصة، ومن ثم حولت الخريجين إلى أعضاء في «الطبقات العليا»، على الأقل في عيون جماهير السكان الأقل حظًّا من التعليم. كان من السهل على **الديماغوجيين** [= انظر الثبت التعريفي] أن يقدموا «المثقفين» أو ما يسمى باسم «المؤسسة الليبرالية» بوصفهم نخبة تتميز بجرأة مفرطة تصل إلى حد الوقاحة، كما أنها دون الحد المُرضي أخلاقيًّا، وتتمتع بامتيازات اقتصادية وثقافية. توجد في عدة أجزاء من الغرب، وبشكل ملحوظ في الولايات المتحدة الأميركية وبريطانيا، فجوة تعليمية يتهددها خطر الاتساع حتى تصير تقسيمًا طبقيًّا بين من تصبح شهاداتهم الجامعية تذكرة تسمح بالتأكيد بمرور ناجح إلى مستقبل مهني تحيطه الهيبة والنجاح، وبين بقية الناس الممتعضين من الظلم الذي وقع عليهم.

هذه النسبة الضئيلة من السكان التي نجحت في السنوات الثلاثين الأخيرة

= ماو في بيجين على ما أراد، ألا وهو إزاحة أعدائه عن مواقع السلطة. مارس الحرس الأحمر دور نقل المعركة إلى الشوارع منذ آب/ أغسطس 1966، وكان يتكون من مجموعات من طلبة الجامعات وتلاميذ المدارس بطول الصين وعرضها. لمست دعوة ماو للطلبة بالتمرد وترًا حساسًا عندهم، خصوصًا وأنهم متورطون في نظام تعليم مذل وخانق. تحرك الطلبة بسرعة من مهاجمة مدرسيهم ومسؤولي مدارسهم إلى مهاجمة البيروقراطية المحلية، فأخرجوا المسؤولين المكروهين من داخل مكاتبهم، وعرضوهم في مواكب تجريس في الشوارع، وأرغموهم على الاعتراف «بجرائمهم» في محاكمات شعبية. وحطم الجيش الأحمر كل شيء يمكن وصفه «برجوازيًّا» أو «إقطاعيًّا»، فأمر ماوتسي تونغ بتسريحه في نهاية عام 1968 في محاولة لانهاء العنف. واقتيد ملايين الشباب إلى الريف ليتعلموا الحياة الزراعية من الفلاحين، واستمرت عملية النفي الداخلي هذه لعشر سنوات. أنهيت الثورة الثقافية رسميًّا في المؤتمر التاسع للحزب الشيوعي الصيني 1969، ويبدو أن تبادل إطلاق النار مع القوات الروسية في الشهر الذي سبق المؤتمر كان هو العنصر الحاسم الذي دعا الفرق المختلفة إلى التوقف. ومات ماوتسي تونغ في 9 أيلول/ سبتمبر 1976، وبدأت بموته ثورة ثقافية مضادة أدت إلى توقيف ما سمي «عصابة الأربعة»، أي الشخصيات الأربع التي اتهمت بالوقوف وراء الثورة الثقافية، ومن بينها أرملة ماو [المترجمة].

من القرن العشرين في اكتساب الثروة بما يتجاوز أحلام الجشع الشديد لها، لم يكونوا الأغنياء حقًا، بل كانوا رجالًا وأحيانًا نساءً بلغت ضخامة ما يمتلكونه من أصول قدرًا يضاهي إجمالي الناتج المحلي للكثير من البلدان ذات الحجم المتوسط. ومن المؤثر تأثيرًا ساحقًا أن ثرواتهم أتت من مشروعات الأعمال والقوة السياسية، على الرغم من أن بعضهم كان بلا شك مثقفًا في الأصل، إما لتخرجّه في الجامعات، أو كما هو الحال في الكثير من الحالات المدهشة في الولايات المتحدة الأميركية، لأنهم طلبة لم يكملوا تعليمهم الجامعي. ومن المفارقة أن الترف الذي تفاخروا به بثقة متزايدة في الذات بعد سقوط الشيوعية قدم نوعًا من الرابط بينهم وبين جماهير غير المتعلمين، الذين تكمن فرصتهم الوحيدة في الخروج من حالتهم في الالتحاق بالمئات القليلة ممن وصلوا إلى القمة من دون مواهب أدبية أو مواهب في إدارة الأعمال في أي بلد من البلدان، مثل لاعبي كرة القدم، ونجوم الوسائط الثقافية، والفائزين بجوائز اليانصيب الضخمة. إن فرصة الشخص الفقير في اتباع مسار مماثل ضئيلة وتكاد تقترب من الصفر إحصائيًا، لكن من تمكنوا من انتهازها صار لديهم في الواقع مال ونجاح يتفاخرون به. وقد جعل هذا من الأسهل بشكل ما حشد المتعرضين للاستغلال اقتصاديًا، الفاشلين والخاسرين في المجتمع الرأسمالي، ضد ما أسماه الرجعيون الأميركيون «المؤسسة الليبرالية»، التي يبدو أنه لا يوجد بينهم وبينها أي شيء مشترك عمليًا.

لم يبدأ الامتعاض من الاستقطاب الاقتصادي في الحلول محل الامتعاض من العظمة الثقافية التي تنسب إلى المتعلمين إلا بعد بضع سنوات من أفدح نوبات الكساد التي حلت بالاقتصاد الغربي منذ ثلاثينيات القرن العشرين. ومما يثير الفضول أن المثقفين هم الذين صاغوا التعبيرين المرئيين عن هذا الكساد. فأول من صرح علنًا بانهيار الثقة عمومًا في قدرة السوق الحر («الحلم الأميركي») على إنتاج مستقبل أفضل للجميع، وعبّر عن التشاؤم المتنامي حقًا بشأن مستقبل النظام الاقتصادي الموجود حاليًا، هم الصحافيون الاقتصاديون لا مفرطو الثراء أنفسهم، باستثناء قلة نادرة منهم. لا شك في أن احتلال مواقع قرب وول ستريت وغيره من مراكز البنوك والمال الدولية تحت شعار «نحن الـ 99 في

المئة» مقابل مفرطي الثراء الذين تبلغ نسبتهم 1 في المئة، قد لعب بوضوح على وتر التعاطف العام. وقد أظهرت استطلاعات الرأي، حتى في الولايات المتحدة الأميركية، دعم 61 في المئة لهم، ومن الواضح أن هذه النسبة لا بد من أنها شملت مجموعة هائلة من الجمهوريين المعارضين لليبرالية. هؤلاء المتظاهرون الذين يقيمون معسكراتهم المكونة من الخيام على تراب العدو لم يكونوا طبعًا الـ 99 في المئة. كانوا، كما هو الحال غالبًا، ما صار يسمى باسم جيش الناشطين الثقافيين الظاهرين على خشبة المسرح، الفصيل القابل للحشد من الطلبة والبوهيميين، الذين يقودون المناوشات على أمل أن تتحول إلى معارك.

لكن السؤال الذي يُطرح هو: كيف يمكن أن يبقى التقليد العتيق المستقل النقدي لمثقفي القرن التاسع عشر والقرن العشرين في العصر الجديد، عصر عدم رشد سياسي تعززه شكوكه في المستقبل؟ من مفارقات زماننا أن عدم الرشد في السياسة والأيديولوجيا لم يجد صعوبة في الوجود مع التكنولوجيا المتقدمة، بل واستخدامها حقًا. توضح الولايات المتحدة الأميركية والمستوطنات الإسرائيلية المقاتلة في المناطق الفلسطينية المحتلة أنه لا يوجد نقص في الاختصاصيين المهنيين المحترفين في تكنولوجيا المعلومات الذين يؤمنون حرفيًا بقصة الخلق كما وردت في سفر التكوين، أو بدعوات العهد القديم المتعطشة إلى الدماء لاستئصال شأفة الكفار. يتميز الجنس البشري اليوم باعتياد عيش حياة فيها تناقضات داخلية، ممزقة بين عالم المشاعر والتكنولوجيا المنيعة ضد نفاذ العواطف والانفعالات إليها، بين العالم المحصور في نطاق الخبرة الإنسانية والمعارف العقلية، وعالم العظمة المهولة الذي لا معنى له، بين «الحس السليم» [= انظر الثبت التعريفي] للحياة اليومية وعدم القدرة على فهم العمليات الثقافية التي تخلق الإطار الذي نعيش فيه، ما عدا لقلة ضئيلة. هل من الممكن جعل هذا الانعدام المنهجي للرشد في حياة البشر يلائم عالمًا يعتمد على عقلانية ماكس فيبر (Max Weber) في العلم والمجتمع أكثر من أي وقت مضى؟ أعترف أن عولمة وسائط المعلومات من لغة وإنترنت قد جعل من المستحيل حتى على أقوى سلطات الدولة أن تعزل أي بلد ماديًا وذهنيًا عن بقية العالم. لكن السؤال يظل في حاجة إلى إجابة.

من جهة أخرى، لا يزال العلم في حاجة إلى أفكار، بينما يمكن استخدام التكنولوجيا الرفيعة من دون تفكير أصيل، حتى ولو كانت لم تحرز درجة أعلى من التقدم. من ثم فإن حتى أكثر المجتمعات معاداة للمثقفين بشكل منهجي اليوم في حاجة متزايدة إلى أناس لديهم أفكار، وإلى بيئات يمكنهم الازدهار فيها. ويمكننا أن نزعم بأمان أن هؤلاء الأفراد ستكون عندهم أيضًا أفكار نقدية عن المجتمع والبيئة التي يعيشون فيهما. وربما ما زال هؤلاء الأفراد يكونون قوة دافعة للإصلاح السياسي والتغير الاجتماعي بالطريقة القديمة في البلدان الصاعدة في شرق آسيا وجنوب شرقها، وفي عالم المسلمين. قد يمكن أيضًا أن يكونوا مرة أخرى قوة في الغرب المحاصر والمعرض للتغيرات في زمن الأزمة الذي نعيشه. يمكن حقًا أن نذهب إلى أن موقع قوات النقد الاجتماعي المنهجي في الحاضر يوجد في الشرائح الجديدة ممن تلقوا تعليمًا جامعيًا. لكن المثقفين المفكرين وحدهم ليسوا في موقع يسمح لهم بتغيير العالم، حتى ولو كان هذا التغيير مستحيلًا من دون إسهامهم. هذا يتطلب جبهة موحدة من الناس العاديين والمثقفين. ربما كان تحقيق هذا أصعب اليوم مما سبق، باستثناء أمثلة معزولة قليلة. وهذه هي معضلة القرن الحادي والعشرين.

الفصل السابع عشر
منظور الدين الشعبي(*)

ما حدث للدين في الخمسين عامًا التي مضت مذهل. لقد ظل الدين يقدِّم على مدى معظم التاريخ المسجل اللغة اللازمة للخطاب الدائر حول علاقات البشر بعضهم ببعض، وبالعالم الأوسع، وبتعاملنا مع القوى الخارجة عن نطاق حياتنا اليومية التي لا يمكن التحكم فيها. من المؤكد أن الأمر كان كذلك بالنسبة إلى الجماهير، ومن الواضح أنه لا يزال كذلك في الهند والمنطقة الإسلامية. ما زال الدين يقدم النموذج الوحيد المقبول عمومًا للاحتفاء بالطقوس العظيمة للحياة البشرية من الميلاد، مرورًا بالزواج، وحتى الموت، ومن المؤكد أنه يقدم طقوس الدورات الخالدة التي تجري على مر العام في المناطق ذات المناخ المعتدل للاحتفال بالعام الجديد، والحصاد، والربيع (عيد الفصح) والشتاء (عيد الميلاد (Christmas)). نادرًا ما حل محل هذه الطقوس معادل علماني ذو فاعلية، ربما لأن عقلانية الدول العلمانية جعلتها لا تقدِّر القوة الخالصة للطقوس في الحياة الخاصة والجمعية حق قدرها، فضلًا عن كراهيتها للمؤسسات الدينية أو عدم مبالاتها بها. لكن القليل منا فقط هم من يمكنهم الهرب من هذه القوة. أتذكر مراسم جنازة نظمتها إحدى كليات جامعة أكسفورد للزوج البريطاني السادر في الإلحاد بناء على رغبة سيدة سوفياتية غير مؤمنة على الإطلاق، لأنها قالت إنه لا يبدو لها من الصائب أن تودعه

(*) هذه المادة تنشر للمرة الأولى.

من دون نوع من الطقوس. كانت الخدمة الإنجيلية، التي تتبع عقيدة لا تعرفها هذه السيدة ولا تهتم بها، هي الوحيدة المتاحة لها في هذه اللحظة، على الرغم من عدم أهميتها بالنسبة إليها. في الواقع، قد يستخدم أكثرنا عقلانية حتى أكثر التعاويذ بدائية لاسترضاء مديري مستقبلنا المجهول، مثل «لمس الخشب» أو «عقد الأصابع»، وهي المعادل لقول المسيحيين لعبارة «بمشيئة الرب»، أو لقول المسلمين لعبارة «إن شاء الله».

لا يزال الدين مهمًّا في العالم المعاصر، بل وبارزًا، على الرغم من الاستبسال الجديد للملحدين الأنكلوسكسون (مما يُشهد على أهميته). من جهة، لا شك في أن ثمة إعادة إحياء سريعة ومؤثرة للدين منذ ستينيات القرن العشرين، إذ إنه صار بصراحة قوة سياسية كبرى، على الرغم من أنه لم يصر قوة ثقافية. كانت الثورة الإيرانية العظمى هي الأولى منذ الثورة الأميركية للقرن الثامن عشر التي تُقام باسم الدين، متخلية عن خطاب التنوير الذي ألهم حركات التغيير الاجتماعي وثوراتها العظيمة، من الثورة الفرنسية، حتى الروسية والصينية. وصارت سياسات الشرق الأوسط، عند اليهود والمسلمين على السواء، هي سياسات الكتب المقدسة، وحدث هذا أيضًا بدرجة مدهشة في سياسات الولايات المتحدة الأميركية. من السهل إيضاح أن هذا النمط تجديد خاص بالقرن العشرين، بعيدًا عن كونه تقليدًا قديمًا. لقد أضفيت الصبغة الصهيونية على اليهودية القويمة (الأرثوذكسية) بعد حرب الأيام الستة في عام 1967 - على الرغم من أن اليهودية القويمة تعارض تقليديًا الصهيونية - وذلك بحجة أن انتصار إسرائيل بدا معجزة، فبرر تخلي بعض الحاخامات عن الاعتقاد بأن عودة جميع اليهود إلى إسرائيل لن تحدث إلا بعد وصول المسيح أو قرب وصوله، والذي كان من الواضح أنه لم يصل حتى تلك اللحظة، على الرغم من أن رئيس مسن لطائفة حسيدية(*) أميركية ادعى لنفسه هذه المكانة.

(*) الطائفة الحسيدية (Chassidic Sect): الطائفة الحسيدية فرع من الطائفة الحريدية تتبع أفكار الحاخام يسرائيل بعل شم طوف الذي عاش في القرن الثامن عشر. الفرع الآخر من الحريدية هو اللتوانية التي تتبع أفكار الحاخام إلياهو بن شلومو زالمان الذي عاش هو الآخر في القرن الثامن عشر. الحريدية بفرعيها هي أكثر الطوائف محافظة في اليهودية القويمة (الأرثوذكسية) التي تختلف فروعها =

ولم يحدث حتى بدايات سبعينيات القرن العشرين أن برر المسلمون قتل كل من يخرج عن نطاق شكل شديد الضيق من الإسلام القويم «بوصفه مرتدًّا» بيد أي شخص بحجة الدين، حتى أحيت مجموعة متطرفة منشقة عن الإخوان المسلمين في مصر القتل باسم الردة. خرجت الفتوى التي تعطي حجة لقتل الأبرياء من داخل القاعدة في عام 1992. ويبدو من الواضح أن الثورة الإيرانية التي حدثت في عام 1979 لم تقدم سياسة إسلامية تقليدية، بل قدمت نموذجًا من الحكومة الدينية في الدولة الحديثة ذات السيادة على أرض معينة. لكن السياسات التي صيغت من حيث الدين عادت عودة مدهشة، من موريتانيا إلى الهند. فمن الواضح أن تركيا ابتعدت عن النظام العلماني المناضل تحت مظلة حزب إسلامي سياسي جماهيري. كذلك كان إنشاء حزب هندوسي قوي في عام 1980 (في ظل الحكومة التي تولت مقاليد الأمور بين عامي 1998 و2004) علامة على حركة لتقليص تعددية الهندوسية إلى مذهب واحد قويم لا ثاني له ولا يتمتع بالتسامح مع غيره. لا يميل أحد في السياسات العولمية الجديدة إلى عدم تقدير هذا الاتجاه حق قدره.

لا يتضح بشكل كبير ما إذا كانت نهضة الإيمان بالدين تعم العالم أم لا. لقد حدثت تحولات ملحوظة من فرع إلى آخر، ويلحظ هذا بشكل واضح في

= تمامًا في أسلوب الحياة والعقائد، لكنها جميعها تتميز بالتمسك بشكل تام بالهالاخاه القويمة، ومعارضة إعادة النظر في الشرائع والتقاليد اليهودية الدينية، وتفضل اليشيفات والتعليم الديني التقليدي على أي نوع آخر من التعليم أو التربية. ولا يتعلم أبناء الطائفة الحريدية العلوم العلمانية إلا عند الحاجة فقط؛ من أجل إنقاذ الحياة (مثل تعليم الطب)، أو من أجل كسب الرزق. أما تعلُّم الأدب، والفلسفة، وغيرهما من العلوم الإنسانية، فيرفضه اليهود الحريديون. يبدي الحريديون بجميع فروعهم أيضًا تحفظًا تجاه الأخذ بالتكنولوجيات الجديدة مثل التلفزيون، والكمبيوتر، والهاتف النقال إلخ، ويتمسكون باللباس التقليدي، وخصوصًا اللباس الذي كان شائعًا لدى اليهود في شرقي أوروبا قبل القرن العشرين. عارض اليهود الحريديون الصهيونية في البداية لأنها حركة علمانية تهدد الحياة اليهودية التقليدية، أما اليوم فمعظمهم يؤيدون دولة إسرائيل ويتعاونون معها، باستثناء مجتمعات معينة منهم ما زالت معارضة بشدة لمؤسسات الدولة وترفض التعاون معها. معظم اليهود الحريديين يفضلون ألا يخدموا في الجيش الإسرائيلي، أما الدولة فتوافق على إعفاء أبناء الطائفة من الخدمة العسكرية، لكنها خصصت كتيبة للمتدينين الراغبين في الخدمة العسكرية كحل وسط من الحكومة حيث تراعي هذه الكتيبة متطلبات الحياة الدينية للمتدينين [المترجمة].

المسيحية. يتضح نمو التعصب الديني في سرعة توسع طوائف البروتستانتية الإنجيلية والخمسينية(*)/ الكاريزمية المسيحية(**) في الأميركتين وغيرهما من أصقاع الأرض. وهذا ما حدث منذ سبعينيات القرن العشرين من صحوة إسلامية ملحوظة في مناطق كانت هادئة تمامًا في ما سبق، مثل إندونيسيا[1]. وسأقول شيئًا عن هذه المسائل لاحقًا. لكن لا يمكن الزعم بأن الديانات الكبرى للعالم قد أحرزت المزيد من التقدم منذ عام 1900، في ما عدا في أفريقيا، حيث حقق الإسلام والمسيحية على وجه الخصوص تقدمًا مدهشًا في القرن الماضي. بالطبع أدى سقوط الاتحاد السوفياتي وغيره من الدول الملحدة مؤسسيًا إلى السماح بعودة ظهور الديانات المقموعة - وسمح في روسيا بإعادة إنشائها

(*) البروتستانتية الخمسينية (Pentocostal Protestantism): الخمسينية حركة دينية بروتستانتية أسسها القس تشارلز إف بارهام، ووليام جي سيمور، ظهرت في الولايات المتحدة الأميركية في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، تتميز بالإيمان بأن جميع المسيحيين في حاجة لأن يعيشوا اختبارًا فريدًا لكي يكونوا مسيحيين فعلًا، ويسمى هذا الاختبار بمعمودية الروح القدس. وهذا الاختبار يجب أن يكون مطابقًا لما عاشه رسل المسيح الاثنا عشر، بحسب ما ورد في الكتاب المقدس، عندما حل عليهم الروح القدس في اليوم الخمسين لصعود المسيح للسماء (يوم العنصرة). انشقت الحركة الخمسينية عن حركة القداسة في القرن التاسع عشر، لكنها حافظت على بعض مبادئ الحركة التي خرجت منها، وفي مقدمتها التشديد على حرفية الكتاب المقدس، والتأكيد على الصرامة الأخلاقية. والمسيحيون الخمسينيون ليسوا مجبرين على التخلي عن كنائسهم الأصلية التي ينتمون إليها في حال انتمائهم إلى الحركة الخمسينية [المترجمة].

(**) البروتستانتية الكاريزمية (Charismatic Protestantism): هي حركة عالمية تتشابه في معتقداتها وعباداتها مع الحركة الخمسينية. بدأت هذه الحركة في عام 1960، مع الأب دنيس بينيت، كاهن كنيسة القديس مرقص الأسقفية بكاليفورنيا. أما مصطلح الكاريزمية فقد صكه القس اللوثري الأميركي هيرالد بريدسن في عام 1960، ليصف الأحداث الجارية في الكنائس البروتستانتية، مفضلًا هذا المصطلح على مصطلح «الخمسينية الجديدة». يؤمن أتباع المسيحية الكاريزمية بأن نعمة الروح القدس كما ذكرت في العهد الجديد ستحل على المسيحيين من خلال التعميد بمجرد حدوثه، وأن هذه البركة تظهر في شكل التكلم بلغات غريبة مختلفة، والتنبؤ، والقدرة على شفاء المرضى، ورؤية الأرواح. وهذا من أوجه الاختلاف بين الخمسينيين والكاريزميين الذين يعتقدون أن جميع أشكال البركة السابق ذكرها من علامات نجاح التعميد والامتلاء بالروح القدس. ومن أوجه الاختلاف الأخرى أن الخمسينية حركة تبشيرية، بينما ترى الكاريزمية أنها قوة لتجديد الحيوية داخل كنائسها فقط. وقد حدث إصلاح كاريزمي أيضًا في كنائس الروم الكاثوليك والأرثوذكس [المترجمة].

(1) Robert W. Hefner, *Civic Islam: Muslims and Democratization in Indonesia* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000), p. 17.

رسميًا – على الرغم من احتمال أن تكون بولندا استثناء من هذا، إذ لم يستعد الدين فيها المستوى الذي كان عليه قبل الحقبة الشيوعية. وازداد تقدم ديانات التوحيد في أفريقيا، لا على حساب العلمانية، بل على حساب المعتقدات الإحيائية التقليدية [= انظر الثبت التعريفي]، على الرغم من أن هذه الأخيرة أخذت أحيانًا شكل مزيج توفيقي تندمج فيه ديانة التوحيد الجديدة مع العبادات الدينية التقليدية. وما زالت الديانات المحلية والتوفيقية تمثل أغلبية الديانات[2] في ثلاثة بلدان أفريقية فقط. ولم تحقق محاولات إنشاء طوائف دينية جديدة أو اعتناق طقوس عبادات غريبة وغامضة في العموم لتحل محل العقائد القديمة التي ضمرت إلا القليل من النجاح في الغرب المتحول إلى العلمانية.

اعتبر النهوض الذي لا شك فيه للدين في المجال العام تفنيدًا للرأي الذي تمسك به الناس طويلًا والقائل بأن الحداثة والعلمانية قُدّر لهما التقدم معًا. لكن الأمر ليس كذلك. صحيح أن الأيديولوجيين والناشطين، بل وكثير من المؤرخين، قد قللوا بشكل فادح من تقدير قيمة المدى الذي وصل إليه ظهور الأفكار حتى الأكثر علمانية، في العصر الذي قدم فيه الدين اللغة الوحيدة للخطاب العام. في حين أنهم بالغوا في تقدير الوقع الكمي للتحول العلماني في القرنين التاسع عشر والعشرين، أو بالأحرى أسقطوا من حسابهم المساحات المتسعة التي يشغلها من نجح من الجنس البشري في مقاومة العلمانية، وعلى رأسهم النساء والفلاحون. كانت علمانية القرن التاسع عشر أساسًا حركة يسيطر عليها الذكور المتعلمون من الطبقتين الوسطى والعليا، وعموم الناشطين السياسيين، وهي تشبه في ذلك وجهها السياسي الآخر، القائم على معارضة تدخل نفوذ رجال الدين في الشأن العام. لكن كم من المؤرخين أعطى اهتمامًا كافيًا للنوع الاجتماعي، أو لوقع الحركة على الريف؟ مال هؤلاء المؤرخون أيضًا إلى غض البصر عن أداء الدين دورًا في تشكيل طبقات المستثمرين والشبكات الرأسمالية في القرن التاسع عشر بنسبة غير متوازنة؛ تلك الطبقات والشبكات التي تكون من أتقى معلمي صناعة النسيج في فرنسا وألمانيا، والبنوك الفرنسية المعروفة

(2) CIA World Factbook, <http://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/index.html>.

باسم الهوغينو(*)، لا سيما ما يتبع منها الطائفة اليهودية أو طائفة الكوايكرز(**). ولقد أولوا القليل من الانتباه لمن صار الدين بالنسبة إليهم في عصر من التقلبات الاجتماعية «القلب في عالم بلا قلب»، كما قال ماركس. باختصار، لا أسهل من تقديم تاريخ الغرب في القرن التاسع عشر على أنه سلسلة من التقدم الديني. وبينما قد يكون هذا هو الحال، فهو لا يغير حقيقة أن الحداثة والعلمانية سارتا معا يدًا بيد بوضوح في أوروبا والبلدان الأميركية خلال القرنين ونصف القرن الماضيين، وأنهما لا تزالان مستمرتين هناك على هذا المنوال، بل ربما تسارعت هذه العملية في نصف القرن الماضي.

لا يمكن أن يخفي التحول من عقيدة إلى أخرى التدهور المستمر في الالتزام بالواجبات الدينية وممارستها في الغرب، وفي الهند أيضًا، إذا قبلنا بأن التزاوج بين الطوائف المختلفة من علامات هذا التدهور. والحق أن هذا الاتجاه تسارع منذ ستينيات القرن العشرين. يتضح هذا بأوضح أشكاله في أكبر الطوائف

(*) الهوغينو (Huguenot): هم أتباع الكنيسة البروتستانتية الإصلاحية في فرنسا في القرنين السادس عشر والسابع عشر. تعرض الهوغينو لاضطهاد ديني في نهايات القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر، ففر الكثيرون منهم من فرنسا إلى بلدان بروتستانتية أخرى. يعرف الهوغينو بانتقادهم للكنيسة الكاثوليكية التي انشقوا عنها، ويرون في طقوسها هوسًا بالموت والموتى لا يساعد أحدًا على الخلاص، وأن البابا يحكم الكنيسة الكاثوليكية كما يحكم أي ملك مملكة دنيوية. ورأوا أن المسيحي عليه بدلًا من هذه الطقوس أن يعتمد على الله في الخلاص، لا على الطقوس الكنسية. ولما كان الهوغينو يجمعون ما بين الدين والسياسة، وكان قادتهم من النبلاء الذين يسعون إلى تكوين مراكز قوى لهم في جنوب فرنسا، فقد كانت لديهم ميلشياتهم الخاصة [المترجمة].

(**) الكوايكرز (Quakers): هم جمعية الأصدقاء الدينية (Friends) أو الكوايكرز، وهي التسمية الأكثر شيوعًا، وهم مجموعة من المسيحيين البروتستانت نشأت في القرن السابع عشر في إنكلترا على يد جورج فوكس، أما اليوم فيقطن معظم أتباعها الولايات المتحدة الأميركية، ويوجد العديد منهم في إنكلترا وكينيا، وتوجد منهم جماعات أصغر في معظم أنحاء العالم. يركز الكوايكرز على تأكيد تعاليم المسيح، وأن المؤمنين يتلقون التوجيهات الإلهية من ضوء داخلي، من دون مساعدة خارجية من الوسطاء أو الشعائر، فالدين عندهم تجربة روحية خاصة تحدث داخل نفس كل مؤمن. أسس أحد الكوايكرز ويدعى وليام بن مستعمرة بنسلفانيا في عام 1682؛ لتكون ملاذًا للكوايكرز الإنكليز الذين تعرضوا للاضطهاد بشكل مستمر، والذين رغبوا في الهجرة إلى العالم الجديد، وأصدر بن دستورًا للمستعمرة، كان مثلًا أعلى لحماية الحريات الدينية للمواطنين. تعتبر طائفة الكوايكرز جزءًا من كنائس السلام التي تتخذ الموعظة على الجبل ليسوع المسيح منبعًا لتعاليمها، وتتميز حياتهم بأنها حياة مشتركة. يشتهر الكوايكرز بكثرة عدد العلماء بين أتباعهم [المترجمة].

المسيحية، ألا وهي الكنيسة الرومانية الكاثوليكية، التي تشهد بالتالي أزمة كبرى غير مسبوقة تاريخيًا. وعلى خلاف ما كان عليه الحال في القرن السادس عشر، لا يكمن التهديد الذي تلقاه هذه الكنيسة في الانشقاق الديني وحسب، بل في عدم المبالاة، مثل عودة النساء الإيطاليات بأعداد كبيرة إلى تنظيم النسل منذ سبعينيات القرن العشرين. وكانت وظائف المؤسسات الكاثوليكية قد بدأت في الانهيار في منتصف ستينيات القرن العشرين، ومعها موظفو المؤسسات الدينية. فهبطت الأعداد في الولايات المتحدة الأميركية من 215,000 في عام 1965 إلى 75,000 في عام 2010[3]. وفي إيرلندا الكاثوليكية، لم تجد أبرشية دبلن كاهنًا واحدًا يمكنها رسامته في عام 2005. وفي المدينة الأم للبابا الحالي، وهي مدينة ريغينسبورغ التي تميزت تقليديًا بالتقى والورع، لم يمكن إقناع أكثر من خمسة وسبعين شخصًا بالظهور في استقبال البابا أثناء زيارته للمدينة.

ووضع الأديان التقليدية الأخرى في الغرب مماثل أيضًا. فلقد تأكدت الهوية الجمعية في ويلز بحكم التقاليد، على الأقل بين المتحدثين بلغة ويلز، من خلال نماذج مختلفة من البروتستانتية البيوريتانية أو حركة الاعتدال البروتستانتية [= انظر الثبت التعريفي]. لكن الصعود المعاصر لقومية سياسية تخص ويلز قد أخلى الكنائس الصغيرة لريف ويلز من روادها، بينما انتقلت الصحبة السياسية إلى مواقع علمانية. توجد حقًا علامات مثيرة للفضول تدل على انعكاس موازين القوى. أما الدين التقليدي، الذي عزز في يوم ما الإحساس بالترابط القومي بين بعض الشعوب، بل حدده، ولا سيما بين الإيرلنديين والبولنديين، فيعتمد الآن على ارتباطه بالقومية أو بانتماء عِرقي مزعوم ليحصل على قوته. يتضح هذا بشدة في المسيحية الأرثوذكسية، التي تتميز فروعها المختلفة عن بعضها البعض بالمنطقة أو بالانتماء العرقي بصورة أساسية[4]. ويهود أميركا البالغ عددهم 5.5 ملايين نسمة علمانيون على غير المعتاد مقارنة بمواطنيهم الأميركيين. وثمة حوالى النصف منهم يصفون أنفسهم بأنهم علمانيون، أو لادينيون، أو مرتبطون

---

(3) J. D. Long-Garcia, «Admission Deferred: Modern Barriers to Vocation,» *The US Catholic*, vol. 76, no. 9 (16 August 2001), pp. 30-35, <http://www.uscatholic.org/church/2011/07/admission-deffered-modern-barriers-vocations>.

(4) CIA, *World Factbook*, «Field Listing: Religions,» («Orthodox Churches are Highly Nationalist and Ethnic»).

بعقيدة أخرى. ومعظم المتدينين منهم ينتمون على أي حال إلى نماذج من العقيدة تكاد تكون ليبرالية (72 في المئة من أعضاء المعابد اليهودية في عام 2000)، مثل اليهودية الإصلاحية، بل واليهودية المحافظة إلى حد ما، ويرفض الحاخامات المتمسكون باليهودية القويمة هذه النماذج بصرامة[5]. لم تعد الممارسة الدينية التي حددت تعريف اليهود تقليديًا وجمعتهم معًا بقادرة على فعل ذلك مع مثل هذه الطائفة المندمجة إلى حدٍّ بعيد في مجتمعها، والتي يتزايد بين أفرادها الزواج المختلط مع غير أبناء الطائفة وبناتها. يوجد تماهٍ عاطفي مع حقيقة سياسية (جديدة تاريخيًّا)، ألا وهي إسرائيل، ويميل هذا التماهي إلى الحلول محل الممارسة الدينية والزواج من داخل الطائفة بوصفهما معيارًا «لكون الشخص يهوديًا». ويميل هذا التماهي إلى زيادة تعقيدات الممارسات الطقسية، حتى بين الأقلية المنجذبة إلى التشدد اليهودي القويم الزائد عن الحد.

لا يمكن الشك جديًّا في أن عالم الثورات الأميركية، والفرنسية، والليبرالية، وذريتها ثورة الأنظمة الشيوعية الحالية والسابقة، علمانية بكل المعاني أكثر مما كانت في الماضي على الإطلاق، وليس أقل مظاهر هذا تميزها بفصل العالم العام المحايد طائفيًّا عن العالم الخاص الخالص المخصص للدين. لكن هذا يحدث حتى خارج العالم الغربي، واسمحوا لي أن اقتبس من خبير بارز في الشؤون الإسلامية:

> «إذا تركنا السياسات جانبًا، نجد أن العقليات الشعبية وأساليب حياتها قد اصطبغت تمامًا بالعلمانية عبر مسار القرنين التاسع عشر والعشرين. لا يعني هذا أن الناس فقدت إيمانها أو تقواها (على الرغم من أن الكثيرين خففوا من إيمانهم وتقواهم إلى حد بعيد)، بل يعني أن حدود الحياة المجتمعية والمحلية، التي كانت تحكمها السلطة الدينية، والطقوس، وتحدي التقويم الديني للوقت قد تفتتت بالحراك، وازدياد الفردية وظهور مجالات ثقافية وترفيهية لا علاقة لها بالدين، وهدامة لسلطته»[6].

(5) *The Jewish Week* (New York) (2 November 2001), and Judaism 101 (an online encyclopedia), «Movements of Juadism,» <http://www.jewfaq.org/movement.htm>.

(6) Sami Zubaida, «The «Arab Spring» in Historical Perspective,» Open Democracy (21 October 2001), <http://www.opendemocracy.net/sami-zubaida/arab-spring-in-historical-perspective>.

كما استمر دور الهيئات الدينية الغربية التقليدية في التدهور. ففي عام 2010، قال 45 في المئة من البريطانيين إنهم لا ينتمون إلى دين معين[7]. كذلك هبط عدد الزيجات الدينية في ما بين عامي 1980 و2007، مما يزيد قليلًا عن نصف الزيجات إلى ثلث من يحتفلون بزواجهم[8]. وفي كندا هبط إجمالي معدل حضور جميع الخدمات الدينية بنسبة 20 في المئة في مدة مماثلة[9]. وتسليمًا بالقيمة العالية حقًا لسمعة الذهاب إلى الكنيسة في الولايات المتحدة الأميركية، فإنه حتى التقوى المفترضة في هذا الجمهور مبنية إلى حد بعيد على أساس أن من يجيبون عن استطلاعات الرأي حول هذا الموضوع يبالغون بشكل منهجي في تقدير أنشطتهم الدينية. ولقد قُدِّر أن الحضور الأسبوعي للخدمات الدينية في الولايات المتحدة الأميركية قد يزيد على 25 في المئة أو يقل حتى عن 21 في المئة[10]. وكما قيل عن الذكور الأميركيين، وهم دائمًا بالتأكيد أقل تدينًا من النساء، فإن «انشغالهم بالدين علامة على الاستقرار والأمن الاجتماعيين». وقد قيل هذا عن انشغالهم بالدين، وليس عن دوافعهم الروحية.

من العبث الافتراض أن عملية العلمنة المستمرة هذه، بل وربما المتسارعة، ستؤدي إلى اختفاء العبادات الدينية والطقوس المرتبطة بها، فضلًا عن أنها ستؤدي إلى تحول الجماهير بأعداد كبيرة إلى الإلحاد. إنها تعني، قبل كل شيء، أن أمور العالم تدار وستزداد إدارتها كما لو كانت الآلهة والتدخلات المفارقة للطبيعة غير موجودة، بغض النظر عن المعتقدات الخاصة لمن يديرونها. وكما قال الفلكي العظيم لابلاس (Laplace) لنابليون الذي أراد أن يعرف أين يقع الله في علومه: «لا حاجة لي بهذه الفرضية». من الذي يمكن

---

(7) «YouGov/Daybreak poll, Religion + School + Churches,» (September 2010), <http://d25d2506s fb94s.cloudfront.net/today_uk_import/YG-Archives-Life-YouGov-DaybreakReligion-130910.pdf>.

(8) Office for National Statistics, *Social Trends*, no. 40 (2010 ed.), table 2.12, p. 20.

(9) David E. Eagle, «Changing Patterns of Attendance at Religious Services in Canada 1986-2008,» *Journal for the Scientific Study of Religion*, vol. 50, no. 1 (March 2001), pp. 187-200.

(10) Philip S. Brenner, «Exceptional Behavior or Exceptional Identity?: Overreporting of Church Attendance in the U.S.,» *Public Opinion Quarterly*, vol. 75, no. 1 (February 2001), pp. 19-41, and C. Kirk Hadaway and P. L. Marler, «How Many Americans Attend Worship Each Week?,» *Journal for the Scientific Study of Religion*, vol. 44, no. 3 (August 2005), pp. 307-322.

أن يميز مهندسًا معماريًا، أو أحد علماء الفيزياء الذرية، أو جراح أعصاب، أو مصمم أزياء، أو قرصان كمبيوتر نشأوا وتربوا مسلمين متشددين، أو مسيحيين خمسينيين، عن أقرانهم الذين نشأوا وتربوا كالفنيين اسكتلنديين [= انظر الثبت التعريفي]، أو في الصين في عهد ماو؟ إن الآلهة لا علاقة لها بعملهم، ما لم يفرض الإيمان بدين ما حدودًا على المسموح لهم بعمله أو يصر على تعليمات لا تلائم نشاطهم. في هذه الحالة، إما أن يتخلى التشدد في الدين القويم عن اعتراضاته بشكل ملموس، كما فعل ستالين مع العلوم الفيزيائية اللازمة لبناء الأسلحة النووية - كما صوّره المشهد المؤثر في كتاب **الحياة والقدر** (*Life and Fate*) لمؤلفه فاسيلي غروسمان (Vassili Grossman) - أو تؤدي سيادة العقيدة الدينية المتصلبة إلى ركود ثقافي، كما حدث في الإسلام منذ القرن الرابع عشر.

ولقد أثار هذا مشكلات في مسار القرن الماضي أكبر مما افترض أن يثير، وذلك لسببين. من جهة، وُجدت فجوة يتزايد اتساعها بين نظرية العلوم وتطبيقاتها التي تعتمد عليها إدارة العالم الحديث، وبين سرديات العديد من الأديان الرئيسة وتعاليمها الأخلاقية، خصوصًا في أي مجال يمس البشر والمجتمعات، وأبرز هذه الأديان المسيحية والإسلام. ومن جهة أخرى، ازداد نمو العالم التكنولوجي - العملي الحديث بما لا تفهمه الأغلبية العظمى ممن يعيشون فيه وبه، بينما انهارت النظم التقليدية التي تنظم الأخلاقيات والعلاقات بين البشر، والتي كرستها الأديان، تحت تأثير التحولات المدوية لحياتها. من الواضح أن الـ 40 في المئة من الأميركيين الذين يؤمنون بأن الأرض لا يزيد عمرها عن عشرة آلاف عام يجهلون تمامًا التاريخ الطبيعي والفيزيائي لكوكبنا. لكن هذا الجهل لا يشكل لمعظمهم أي سبب لعدم الرضا أكثر ما يشكله الجهل بعلم التضاريس للموظفين الذين يفتشون الناس عند خروجهم من السوبرماركت. لقد أدت المجتمعات البشرية وظائفها طوال الشطر الأعظم من التاريخ بسكان كان معظمهم جهلاء كليًا أو نسبيًا، ولم تكن نسبة طيبة منهم تتمتع بذكاء خارق. لم تصبح كتلة الجنس البشري التي تشكلت على هذا النحو زائدة عن متطلبات الإنتاج والتكنولوجيا إلا في القرن الحادي والعشرين. في غضون ذلك، وبوصفهم مجموعة كبيرة من الناخبين في البلدان الديمقراطية، أو

التي تعيش تحت حكم حكام ملتزمين بمعتقدات أصولية جامدة، فإنهم يثيرون مشكلات كبرى للعلوم والمصلحة العامة، فضلًا عن الحقيقة. والأدهى أن تزايد إقصاء الذين حصلوا على تعليم غير كافٍ عن الجوائز التي يقدمها مجتمع الجدارة والاستثمارات قد استبعد الخاسرين وحشدهم بوصفهم «لا يعرفون شيئًا» ضد «المؤسسة الليبرالية» (تشمل أهدافهم المعارف في حد ذاتها)، بدلًا من حشدهم بطريقة أكثر منطقية بوصفهم فقراء ضد الأغنياء.

صارت المواجهة بين دين مهمش وعلم يواجه هجومًا من مختلف القطاعات أكثر حدة بطريقة أو بأخرى منذ سبعينيات القرن العشرين عما كانت عليه في أي وقت آخر منذ صدور كتاب **تاريخ الحرب بين العلم واللاهوت في المملكة المسيحية** (*A History of the Warfare between Science and Theology in Christendom*) في مجلدين لمؤلفه أندرو د. وايت (Andrew D. White) (1896). توجد اليوم للمرة الأولى منذ عقود عدة حركة مناضلة تدفع الإلحاد قدمًا. أبرز ناشطيها هم علماء الطبيعة. صحيح أن اللاهوت قد كف عمليًا على الصعيد الثقافي عن تحدي العلم على أرضه، محتفظًا بحججه في حدود وضع نظريات تجعل النتائج المقبولة للعلم المعاصر ملائمة بشكل ما للألوهية، حتى المؤمنين بالحقيقة الحرفية لسفر التكوين يغطون عريهم الآن بورقة توت «علم الخَلْق»، لكن ما يحشد المؤمنين بالتحليل العقلي ليس عبثية حجج معارضيهم، بل قوتهم السياسية التي ظهرت حديثًا.

ذلك أنه حدث في الماضي، مثلما يحدث بشكل متزايد في الحاضر، كانت علمنة الأنشطة في العالم من عمل الأقلية بشكل طاغ، وأساسًا المتعلمين، سواء أكانوا ممن يعرفون القراءة والكتابة في عالم من الأميين، أم خريجي المدارس الثانوية والجامعات في القرنين التاسع عشر والعشرين، أم الحاصلين على درجة الدكتوراه أو ما بعدها في القرن الحادي والعشرين ممن يتيسر لهم سبيل الحصول على معرفة كيف تدار أمور مجتمع المعلومات حقًا. ولا بد أيضًا من اعتبار الحركات التقليدية، والشعبية، والراديكالية، والعمالية أقلية علمانية تدير الحملات، وقد كان ناشطو هذه الحركات من ذوي التعليم الذاتي إلى حد بعيد. الاستثناء الوحيد هو حركة قاعدية أصيلة من حركات

التحديث، هي الحركة من أجل التحرر الجسدي والجنسي للنساء من قيودهن التاريخية بقدر المسموح به؛ وحتى هذه الحركة تدين بالاعتراف المؤسسي الرسمي بها (الطلاق، وتنظيم النسل، إلخ) لعمل أقليات علمانية من الناشطين والناشطات. كانت هذه الأقليات الداعية إلى العلمانية في القرن التاسع عشر مؤثرة بما يتجاوز نسبتها في المجتمع؛ لأن النخب المتعلمة قدمت كوادر الدول القومية الحديثة؛ ولأن الحركات العمالية والاشتراكية كانت قادرة بقوة وبشكل ملحوظ على الحشد والتنظيم؛ وأخيرًا وليس آخرًا، لأن القوى الكبرى المقاومة للعلمنة - النساء والفلاحون وقطاع كبير من العمال «الفقراء الكادحين» غير المنظمين - استُبعدت إلى حد كبير من السياسة، واستمرت سيادتها خارج البلدان الرأسمالية المتقدمة حتى نهايات القرن العشرين. باختصار، انتمت هذه الحركات إلى عصر سبق التحول الديمقراطي للسياسات.

لا بد من أن السياسات المتحولة إلى الديمقراطية قد أعطت وزنًا أكبر تتزايد قدرته على الحسم للجماهير التي استمر الدين في أداء دور كبير في حياتها، أكبر بكثير مما يؤديه بين النخب من الناشطين. كان العلمانيون الأذكياء الذين يمارسون السياسات الجديدة المتحولة إلى الديمقراطية على وعي كبير بأنهم لا بد من أن ينتبهوا للمشاعر الدينية حتى في داخل دوائرهم الانتخابية. وهكذا، أدرك الحزب الشيوعي الإيطالي الخارج من سنوات طويلة من عدم الشرعية بعد سقوط موسوليني (Mussolini) في عام 1944 أنه لا يمكن أن يأمل في أن يصير القوة الكبرى على أرض وطنه، ما لم يسمح للكاثوليكيين الممارسين لعباداتهم بالانضمام إليه. فاتخذ قرارًا برفع الحظر عنهم، مشكلًا قطيعة مع تقاليد الحزب في الإصرار على الإلحاد. وقد حدثت المعجزة المتوقع حدوثها دوريًّا وسالت دماء سان جينارو، القديس الحامي لنابولي، حتى حين كانت هذه المدينة تحت إدارة شيوعية. وفي العالم الإسلامي، عرف القادة الإصلاحيون القوميون جيدًا أنهم لا بد من أن يتصالحوا مع التقوى التقليدية لأهل بلدانهم، لكنهم لم يشاركوهم فيها. ونجح مؤسس باكستان محمد علي جناح، وهو علماني تمامًا، في حشد الهنود المسلمين للمطالبة بدولة منفصلة، وتصور دستورًا علمانيًّا ليبراليًّا - ديمقراطيًّا لا لبس فيه، تكون فيه جميع الديانات شأنًا خاصًّا للسكان، ولا تتدخل فيها الدولة. كان هذا أيضًا في الأساس موقف نظيره

جواهر لال نهرو في الهند، التي كانت قد ظلت حتى ذلك الحين دولة علمانية، كما كان هذا موقف الآباء المؤسسين للولايات المتحدة الأميركية. جمَّل محمد علي جناح هذه الاقتراحات التي وضعها لمصلحة الأتقياء بالرجوع إلى الإسلام (تقاليده الديمقراطية، والتزامه بالمساواة والعدالة الاجتماعية، إلخ)، لكن هذه الإشارات المرجعية كانت قليلة وغير متخصصة، حتى إن الإسلاميين المتحمسين وجدوا من المستحيل الادعاء بثقة بأنه بطل الدولة الإسلامية التي كان لا بد من أن ينفذها قائد عسكري في ما بعد فولدت باكستان.

قد يبرع قادة الإصلاح العلمانيون في المستعمرات الأميركية ومستعمرات بلدان شمال أوروبا، والأقاليم التي تقع تحت وصايتهما، في المراوغة بشأن عدم تعصبهم الديني باللجوء إلى الكراهية الشعبية للأجانب، ومعاداة الإمبريالية، والقومية التي هي من التجديدات الغربية، والتي كانت تعتبر حينئذٍ شاملة للجميع وعابرة للطوائف والأصول العرقية (في الواقع أن المسيحيين بين رواد القومية العربية في الشرق الأوسط كانوا أكثر من المسلمين). وعلى هذا الأساس أزيحت الهيمنة البريطانية التي حلت على الشرق الأوسط بعد الحرب العالمية الثانية، وهي الهيمنة التي دامت لمدة قصيرة («لحظة بريطانيا») على مصر، والسودان، وسوريا، والعراق، وإيران. لكن حتى في الحالات النادرة التي تمتع فيها القادة الداعون إلى الحداثة بالقوة السياسية أو العسكرية اللازمة لكسر القوة المؤسسية لديانات الأغلبية، اضطروا في الواقع العملي إلى السماح باستمرار قبضتها على الجماهير. حتى كمال أتاتورك الذي أحدث تغييرًا جذريًّا تامًّا إلى الحداثة، والذي أنهى الخلافة، وألغى في نهاية المطاف الصفة المؤسسية للإسلام، وغيّر ملابس شعبه، وأبجديته، كما غيّر بقدر أقل من النجاح اتجاه شعبه نحو النساء، لم يحاول أن يقضي على ممارساتهم الدينية، على الرغم من سعيه إلى إبدال قومية تركية شاملة بها. وأمسكت نخبة عسكرية من رجال الدولة العلمانية بزمام التحكم في مقاليد الأمور، يساندها جيش كرس نفسه لقيم مؤسسه أتاتورك، ووقف على أهبة الاستعداد للتدخل عند أي بادرة تهديد لها. أخذ الجيش مثل هذه الخطوات في مناسبات عدة - في أعوام 1970، و1980، و1997 - وما زال يشعر بالالتزام بفعل ذلك، حتى لو أن الوضع ما عاد يطلق يد قادته في التصرف.

كشف التحويل الديمقراطي للسياسات النقاب عن الصراع بين الدين الشعبي للجماهير والحكام العلمانيين، ولم يفعل ذلك بشكل أوضح مما فعله في تركيا، حيث نشطت الجماعات الإسلامية والأحزاب السياسية المؤيدة لإنشاء دولة إسلامية في ستينيات القرن العشرين وسبعينياته، وبقيت على الرغم من محاولات حظرها قانونًا. تركيا اليوم تحكمها حكومة إسلامية منتخبة ودستور يسمح للشعب بانتخاب رئيس إسلامي، على الرغم من أن هذا الرئيس ليس ملتزمًا بالكامل ببرنامج دولة تحكمها الشريعة لا القانون العلماني. ويبدو أن الحزب الحائز على أصوات كتلة كبيرة من المسلمين في تونس يتصور حلًا مشابهًا منذ إسقاط الحكومة العلمانية المستبدة المتشددة هناك.

كان الصراع بمثل هذه الحدة، بل ربما أكثر، أو يرجح أن يكون حادًا في معظم الدول الأخرى التي يشكل المسلمون أغلبية سكانية فيها. أدى الصراع في الجزائر إلى حرب أهلية دموية في تسعينيات القرن العشرين، انتصر فيها الجيش والنخب الساعية إلى التحديث. وفي العراق، هزم الغزو الأجنبي نظامًا مستبدًا ساعيًا إلى التحديث، وأنتج تحت الاحتلال الأجنبي دولة منقسمة بين فصيلين متنافسين من المسلمين: الشيعة والسنة، يسعى فيها من بقي من السياسيين العلمانيين للبحث عن مساحة للمناورة من أجل حكومة قومية تكاد تجد لنفسها موضع قدم بصعوبة. وفي سوريا، ما زال النظام العلماني حتى هذه اللحظة في حالة من الحرب الأهلية الطائفية المتصاعدة التي قد تدمر البلد والتي ستفيد على الأرجح الأصوليين الوهابيين من السنة. وفي مصر، حيث ثارت المشكلة أولًا مع ظهور الإخوان المسلمين في عام 1928، كانت الجماعات الإسلامية تُحظَر أحيانًا أو يسمح لها بوجود هامشي بحكم الأمر الواقع، لكنها كانت تُستبعد دائمًا من صنع القرارات السياسية. وهم الآن يشكلون أكبر جماعة من النواب في الانتخابات الديمقراطية التي أعقبت إسقاط النظام المستبد(*).

(*) المقصود بالنظام المستبد هنا نظام حسني مبارك الذي أسقطته الأحداث المعروفة بثورة 25 كانون الثاني/يناير 2011 في مصر. لكن الانتخابات البرلمانية التي جرت بعدها ليست «ديمقراطية» تمامًا، إذ تدخلت عدة عوامل أبعد ما تكون عن الديمقراطية لإنجاح الإخوان المسلمين، مثل شراء أصوات الفقراء عن طريق توزيع سلع غذائية عليهم، وإقناعهم بأن من يصوت للإخوان المسلمين سيدخل الجنة، على عكس من سيصوت للعلمانيين الكفار (وهو وصف يطلقه الإخوان المسلمون في مصر على =

لم يكن من المرجح قط أن يأتي التحول الديمقراطي بمثل هذا التصاعد القوي المفاجئ لدين الجماهير المتسربل بالسياسة في الغرب المتقدم الذي يطبق العلمانية، وفي المناطق الشيوعية. حتى في القرن التاسع عشر، كانت الكنيسة قوة معارضة في البلدان العديدة في جنوب أوروبا وفي أميركا اللاتينية التي يوجد فيها طائفة واحدة هي الروم الكاثوليك، ولم تكن لها قدرة كامنة، فضلًا عن القوة الفعلية، ما أبعدها عن تقدم الليبرالية والتحليل العقلي. وحشدت قواتها - بوصفها جزءًا من نظام سياسي متعدد الأحزاب، على الرغم من أنه لم يكن نظامًا ديمقراطيًا - استعدادًا لخوض المعركة لحماية التحكم في التعليم، والأخلاق، والطقوس الكبرى للحياة. لم تجد الكنيسة الكاثوليكية في البلدان متعددة الأديان بدًّا من الاندماج في نظام سياسي ترك مساحة لمنح الامتيازات مقابل الأصوات. يتضح هذا في الهند كما يتضح في ألمانيا والولايات المتحدة الأميركية. أدت أزمة الرومانية الكاثوليكية منذ ستينيات القرن العشرين إلى هبوط شديد في القدرات السياسية الكامنة للكتلة الكاثوليكية. إن سياسات العصر الذي لم تعد فيه الكنيسة تجسد المقاومة الوطنية ليست هي سياسات الأحزاب الدينية، على الرغم من أن كراهية الكاثوليكية لليسار السياسي في إيطاليا، وربما بولندا، وكرواتيا تظل مؤثرة جدًّا. لا يمكنني إلا التخمين بشأن احتمالات تأثير فرض التحول الديمقراطي على البلدان التي يسكنها البوذيون. ولا يبدو أن البوذية تمارس أي دور ملموس في السياسة في تايلاند، البلد البوذي الوحيد ذو الملكية الدستورية.

لكن السبب الأساسي للتحذير من صعود دين مسيس ليس ظهور كتلة من الناخبين المتدينين في عالم فيه حق اقتراع فعال؛ إنه صعود أنواع اللاهوت الراديكالية، والتي يغلب عليها أيديولوجيات الجناح اليميني داخل الدين، ويلحظ منها المسيحية البروتستانتية، والإسلام التقليدي. الاثنان دينان تبشيريان وراديكاليان، بل يحملان بذرة الثورية في النمط «الأصولي» التقليدي

= من هم خارج دائرتهم)، وأن العلمانية تعني «أن تخلع أمك الحجاب»، وما شابه هذا من أنواع الدعاية غير السياسية التي تستغل الفقر المادي والمعرفي لقطاع كبير من الناخبين [المترجمة].

لـ«الديانات الكتابية»، بالتحديد من خلال الرجوع إلى نص بسيط من نصوصهما المقدسة، ينقّيان بواسطته العقيدة مما تراكم فيها من إضافات خارجية وأشكال فساد. يبدو مستقبل هذه الديانات كما لو كان ماضياً يعاد بناؤه. لدينا سابقة في أوروبا مع المسيحية في حركة الإصلاح في القرن السادس عشر. ولدينا في الإسلام الدائرة المتكررة التي صاغ منها ابن خلدون نظرية التطور التاريخي: المحاربون البدو الذين يعتنقون التوحيد الصارم المميز للصحارى يهزمون المدن الثرية والمثقفة في مرحلة اضمحلالها بشكل دوري، قبل أن يلحقهم الفساد بدورهم من هذه المدن. ومن التقنيات الأخرى لراديكالية الدين الشعبي الانفصال عن جماعة المؤمنين الأساسية، ويبلغ هذا الانفصال ذروته في إنشاء طوائف منفصلة في سبيل الله، وتؤدي هذه التقنية دورًا ما في النماذج المسيحية الحالية لإدخال الراديكالية الدينية على العقيدة، لكن يبدو أن أهميتها ضئيلة في النماذج الإسلامية.

تدخلت عوامل سياسية عدة عقّدت موضوع إحياء الإسلام الراديكالي، يلحظ منها وجوده على أرضه في مكة، وشعائر الحج الخاصة به التي جعلت المملكة العربية السعودية نتيجة لذلك بؤرة الإسلام في عموم كوكب الأرض، نوعًا من روما للمسلمين. تماهت هذه العائلة المالكة تاريخيًّا منذ زمن طويل مع البيوريتانية البدوية للنموذج الوهابي للإسلام، الذي يقدم اليوم ما يتجاوز النظام الصحراوي الصارم، مدعمًا بأدلة دينية تحافظ على استقراره السياسي. وقد استخدمت ثروتها البترولية الهائلة لتمويل التوسع الشاسع في مشاعر الحج في مكة ومساجدها، علاوة على المدارس والكليات الدينية في طول العالم وعرضه، وهذا منطقيًّا في مصلحة الأصولية الوهابية (السلفية) المتعنتة التي تنظر إلى الخلف متطلعة إلى الجيل المؤسس للإسلام. ويحتمل أن تكون الحرب الباردة التي شنتها الولايات المتحدة الأميركية لمساندة المقاتلين المسلمين المعارضين للشيوعية في الحرب الأفغانية التي كان الاتحاد السوفياتي يخوضها قد ساعدت أيضًا إلى حد غير معلوم في إنشاء أكثر المنظمات الجهادية العالمية الجديدة فعالية، ألا وهي منظمة القاعدة بقيادة أسامة بن لادن. يستحيل تقدير حجم القاعدة الشعبية للإسلام الأصولي، لكن من العلامات المفيدة والمرئية

الدالة على صعوده تنامي ميل النساء في القرن الجديد إلى ارتداء الثياب السوداء التي تغطي الجسم بأكمله التي توصي بها هذه النزعة الدينية الملتزمة، بل وتزايد ميلهن إلى ذلك. وهذا لا يحدث دائمًا بإجبار من الأسرة. يلحظ هذا بشدة في طالبات الجامعة الهندية الإسلامية العظيمة، جامعة آليغار، كما يلحظ في بعض الجامعات البريطانية، وفي شوارع المدن البريطانية ذات الكتلة السكانية الكبيرة من المسلمين، كما كان في شوارع المدن الفرنسية المثيلة، إلى أن صدر حظر رسمي لذلك الملبس. لكن سواء أوجدت قاعدة شعبية مستقلة للأصولية الإسلامية الجديدة أم لم توجد، يمكن اعتبارها حركة إصلاح جالبة للتحديث في مواجهة الممارسات الدينية التقليدية لإسلام القاعدة الواسعة من المسلمين، القائم على أسس مجتمعية أو قبلية، بطقوسه الفلكلورية المحلية، من أولياء، وقادة مقدسين، وأسرار صوفية. لكن هذا لا يشبه حركات الإصلاح البروتستانتية للقرن التاسع عشر، إذ ينقصه الإطار القوي الذي حدثت فيه تلك الحركات بفضل ترجمة الكتاب المقدس إلى اللغات المحلية. لقد ظلت الأصولية الإسلامية متمسكة باللغة العربية للقرآن (التي أثارت مشكلات مع السكان البربر في المغرب) علاوة على تمسكها بالفكرة المسكونية لأمة إسلامية عالمية. ومن حيث الخطاب السياسي الحديث، فإن الأصولية الإسلامية رجعية صراحة.

يختلف الموضوع في هذا المقام اختلافًا عميقًا عن انفجار الحركة الإنجيلية الأصولية، أو بالأحرى الحركات البروتستانتية الكاريزمية والخمسينية التي يحتمل أن تكون أكثر أشكال التحولات الدينية سرعة وتأثيرًا اليوم. وهذه الحركة، مثلها مثل الإسلام، وسعت الفجوة الثقافية في البلدان التي شهدت أقدم ثورة صناعية في أوروبا، بل خلقت هذه الفجوة فيها (وإن كانت لم تفعل ذلك في الولايات المتحدة الأميركية الأقل علمانية)، علاوة على خلقها لهذه الفجوة في بلدان جنوب شرق آسيا وشرقها ومناطق من أفريقيا، وأميركا اللاتينية، وغرب آسيا الوسطى.

وقد حدث أكبر نمو مشهود له في أجزاء كبيرة من أميركا اللاتينية، وعبر معظم أنحاء أفريقيا، حيث يزيد البروتستانت الكاريزميين على الكاثوليك في

العدد والنشاط. من جهة أخرى، كان تأثيرها على العالم الإسلامي لا يكاد يذكر، ولم يكن ذا قيمة في بقية آسيا (ما عدا في الفيليبين وربما في كوريا الجنوبية والصين بعد ماو). لم تستفد هذه الحركة من أي رعاية سياسية ذات قيمة، ربما ما عدا استفادتها من المغامرات العرضية من النوع الشبيه بمغامرات الاستخبارات المركزية الأميركية (السي آي إيه) لحشدها في أميركا الوسطى ضد الشيوعية. لكن رواد توسعها من المبشرين الذين ينتمي أكثرهم إلى أميركا الشمالية أتوا معهم بالكثير من المزاعم الاقتصادية والسياسية للولايات المتحدة الأميركية. تحرك الكاريزميون ببسالة ووضوح بدافع اعتقادهم أن العالم بأسره لا بد من أن يشارك في اعتناق كلمة الرب وقيم النصوص التوراتية الأصولية، لكن يجب اعتبارهم ظاهرة انفصالية وطائفية أساسًا لا ظاهرة كونية، خصوصًا أصحاب العقيدة الخمسينية منهم.

إن الحركة الإنجيلية في أساسها مجموعة من التجمعات ذات القدرة على الفعل الذاتي. إنها حركة للقواعد الجماهيرية من الفقراء، والمقهورين، والمهمشين، أو المشوشين اجتماعيًّا، أو بدأت باعتبارها كذلك، وهي تتكون أساسًا من النساء اللاتي يتقلدن أيضًا مناصب القيادة فيها[11]، على غرار ما يحدث أحيانًا في الطوائف المسيحية الراديكالية. إن كراهيتها المتجذرة لتحرير العلاقات الجنسية (الطلاق، والإجهاض، والمثلية الجنسية، علاوة على تعاطي الكحول) قد تدهش الدعاة المعاصرين للمساواة بين الجنسين، لكن لا بد من النظر إليها بوصفها دفاعًا عن الاستقرار التقليدي في مواجهة تغير لا يمكن التحكم فيه ولا يبشر باستقرار. لكن الحركة الإنجيلية تعطي الحركة الكاريزمية شحنة محافظة من حيث الخطاب العام المعاصر. وهذا أيضًا ما يفعله دفعها لقيم الاستثمار الشخصي والتقدم الاقتصادي الذي يعزره الاقتناع بأن المسيحي المولود من جديد مقدر له النجاح. يبدو أن هذا قد أثر بشكل كبير في السلطات الصينية التي وجدت بناء على ذلك أن الخمسينيين مقبولون اقتصاديًّا، بل ورد

(11) Andrea Althoff, «Religious Identities of Latin American Immigrants in Chicago: Preliminary Findings from Field Research,» (University of Chicago, Divinity School, Religion Cultural Web Forum, June 2006), <http://divinity.uchicago.edu/martycenter/publications/webforum/062006>.

أن وزيرًا صينيًّا رفض الإفصاح عن اسمه قال إن الاقتصاد سيصير أكثر ديناميكية لو أن جميع الصينيين صاروا إنجيليين (تصور جيد، حتى ولو كان غير صحيح *si non è vero, è ben trovato*).

لكن لا توجد حركات مهتمة مركزيًّا بسياسات مجتمعاتها، فهذه الحركات تهتم بخلق أو إعادة خلق طوائف على أساس الاعتراف الجمعي بـ«الميلاد من جديد» عن طريق تجارب روحية فردية قوية، وهي طقوس مشبعة عاطفيًّا، كثيرًا ما تكون موصلة لحالة من النشوة في الوقت نفسه. وعلاج الشرور والوقاية منها من أساسيات هذه الحركات. أوضحت دراسة أجريت على الخمسينيين في عشرة بلدان أن 77 إلى 79 في المئة منهم في أميركا اللاتينية، و87 في المئة منهم في أفريقيا قد شهدوا جلسات علاج ببركة الإله، بينما مر 80 في المئة في البرازيل و86 في المئة في كينيا بخبرة استخراج الأرواح الشريرة أو شهدوا جلساتها[12]. تمارس أقلية منهم فقط لكنها معترف بها عمومًا «الكلام بلغة غريبة غير مفهومة» والذي يعتبر علامة مباشرة على الإلهام الإلهي. تسعى هذه الطوائف إلى التعاقد مع المجتمعات التي لا ترضى عنها أساسًا، لا لتغييرها، وهي تتعاقد معها من خارجها، لكن هذه الحركات صارت عناصر مهمة في سياسات بلدانها؛ لأنها مكونة من مجموعة كبيرة ومشهودة من المواطنين. لكن الحركة الكاريزمية البروتستانتية تسعى اليوم إلى تحويل بلدانها لاعتناق عقيدتها، لأن الأمر صار على غير ما كان عليه في القرن التاسع عشر، حين أظهر المورمون أن الخروج الفعلي بعيدًا عن المجتمع كان ذا جدوى، على الأقل الخروج إلى المساحات الشاسعة المفتوحة الموجودة في البلدان الأميركية. وقد صارت الرغبة في مغادرة المجتمع الأوسع وتأسيس مجتمعات محلية تحتوي ذاتها خارج هذه المجتمعات الواسعة أمرًا اسثنائيًّا.

يقلّ التحيز المتأصل في الحركة الإنجيلية نحو المحافظة السياسية عما قد توحي به السياسات الحالية للحزام التوراتي في الولايات المتحدة. ويمكن

---

(12) Pew Forum, «Spirit and Power: A 10-Country Survey of Pentecostals,» <http://www.pewforum.org/Christian/Evangelical-Protestant-Churches/Spirit-and-Power.aspx>.

الجمع بين محافظتها الثقافية وتنوع واسع من الاتجاهات نحو السياسة. يتكون الحزام التوراتي في الولايات المتحدة الأميركية من ذوي البشرة البيضاء الذين يسكنون الغابات وما شابهها من المناطق غير المأهولة - فضلًا عن الأميركيين ذوي الأصول الأفريقية واللاتينية - وقد وقف ذات يوم في صف الراديكالية الاجتماعية، حتى في أوكلاهوما قبل عام 1914حيث طُبقت الاشتراكية(13). دافع وليام جنينغز براين (William Jennings Bryan) (الذي حشدت خطابته الناس من أهل البراري والجبال في أكبر حركة ريفية في نهايات القرن التاسع عشر ضد من أرادوا «صلب الجنس البشري على صليب ذهبي») أيضًا عن الحقيقة الحرفية لسفر التكوين ضد نظرية النشوء والارتقاء في «محاكمة القرد» الشهيرة في عام 1925. وراوحت سياسات البروتستانتية الكاريزمية والخمسينية في غير ذلك من الأماكن ما بين السلبية الواضحة في مجتمع العزل العنصري في جنوب أفريقيا، إلى المشاركة المجتمعية المتحمسة في المجتمعات المحلية لعمال التعدين في لوتا في شيلي قبل تولي بينوشيه (Pinochet) الحكم، ومن مذبحة محاربي العصابات في غواتيمالا على يد الجنرالات المنتمين إلى الحركة الخمسينية، إلى حالات التعاطف اليساري مع «إنجيليي» البرازيل الذين قد يمثلون الآن حوالى 20 في المئة من سكانها، مع أو من دون خليط من عديد من الجماعات الدينية الصغيرة الأخرى التي تكفّر عن خطاياها استرضاء للعالم الآخر. ونجد في أفريقيا السيد شيلوبا (Chiluba)، الرئيس المنتخب لزامبيا في عام 1991، وقد كرّس بلده لسلطة الرب يسوع المسيح، وهي عملية بدأها فريق من القساوسة الخمسينيين كانوا يطهرون القصر الرئاسي من الأرواح الشريرة. إن السياسات الأفريقية المكونة من أخلاط من الحركة الخمسينية والمعتقدات القديمة لهي شديدة التعقيد إلى حد لا تصلح معه للتصنيف وفقًا للفئات الغربية.

صك رجل دين أميركي مصطلح البروتستانتية «الكاريزمية» في عام 1962. وهذا ليس شيئًا عرضيًّا. بدأت الحركات التي من هذا النوع - وأبرزها الخمسينيون - توسعها الكبير في ستينيات القرن العشرين (كانوا موجودين منذ

---

(13) James R. Green, *Grass-Roots Socialism: Radical Movements in the Southwest, 1895-1943* (Baton Rouge; London: Louisiana State University Press, 1978), pp. 170-173.

منتصف العقد الأول للقرن التاسع عشر، من دون أي تأثير مدهش، على الرغم من أن تجمعاتهم الصغيرة في إيطاليا كانت تعقد اجتماعاتها باحترام شديد في الريف أثناء السنوات التي أعقبت الحرب العالمية الثانية. كان هذا هو الحال أيضًا أثناء القلاقل الفلاحية الكبرى، ربما بسبب علو شأنهم في إتقان القراءة والكتابة، لكن السبب المرجح يعود إلى أنهم كانوا ضد الكنيسة الكاثوليكية. وقد اقترح بعض الفروع الريفية للحزب الشيوعي تعيين أفراد من طائفة أدفنتست اليوم السابع «السبتيين»(*) أو الخمسينيين في منصب أمناء فروع الحزب، ما حير القادة القوميين للحزب، الذين فعلوا كل ما في وسعهم لتثبيط هذا الاتجاه). أما ستينيات القرن العشرين، وعلى وجه الدقة من عام 1965 فصاعدًا، فكانت أيضًا عقدًا اتضح فيه تناقص وظائف الكهنة الكاثوليك، وانخفض حضور القداس من 80 في المئة إلى 20 في المئة في كيبيك في كندا الفرنسية[14]، وهي معقل قوي للكاثوليكية. وكان عام 1965 حقًا العام الذي أنتجت فيه صناعة الأزياء الفرنسية للمرة الأولى سراويل أكثر مما أنتجت من تنانير. وكان ذلك أيضًا عصر التخلص من الاستعمار على نطاق كبير، خصوصًا في أفريقيا. باختصار، كان الزمن الذي قدم فيه التدهور المرئي للحقائق اليقينية القديمة حافزًا قويًا للبحث عن حقائق يقينية جديدة. وقد ادعت الحركة الإنجيلية الكاريزمية أنها وجدتها.

(*) طائفة أدفنتست اليوم السابع (Seventh Day Adventists): الأدفنتست أو السبتيون طائفة بروتستانتية ألفية ظهرت في الولايات المتحدة الأميركية في القرن التاسع عشر، تؤمن بقرب المجيء الثاني للمسيح، حيث إن كلمة أدفنتست تعني المؤمنين باقتراب مجيء المسيح ليفرق بين القديسين والخطأة، ويحكم العالم لمدة ألف عام. وقد عرفوا سابقًا بالميليريون نسبة لوليام ميلر مؤسس هذه الطائفة، وهو واعظ معمداني ولد في عام 1782 وتوفي في عام 1849، وعمل سابقًا ضابطًا في الجيش الأميركي. توجد مجموعات مختلفة من الأدفنتست، كالأدفنتست الإنجيليين، وكنيسة الأدفنتست المسيحية، ولكن أكبر مجموعات الأدفنتست هي أدفنتست اليوم السابع التي أسسها الوعاظ الأميركيون جوزيف باتيس وجايمس وإيلين وايت بين عامي 1844 و1855، واعترفت بها السلطات في عام 1863. يربو تعداد الأدفنتست اليوم على أكثر من 16 مليون شخص يتوزعون في مختلف أنحاء العالم، ولكن تبقى الولايات المتحدة الأميركية مركز ثقلهم الرئيس، ولهم معاهد لاهوتية ومراكز وإرساليات ووسائل إعلام مختلفة [المترجمة].

(14) Gérard Bernier, Robert Boily and Daniel Salée, *Le Québec en chiffres de 1850 à nos jours* (Montreal: ACFAS, 1986), p. 228.

وحدث في ما كان يسمى حينئذٍ باسم «العالم الثالث» تغير اجتماعي غير مسبوق قدم ظروفًا ملائمة لهذا التحول الديني، وخصوصًا الهجرة الجماعية من الريف إلى المدن. يبدو أن معظم الخمسينيين من أصل لاتيني في الولايات المتحدة الأميركية قد تحولوا إلى عقائد هذه الطوائف فقط بعد وصولهم إلى البلد[15]. وفي بعض البلدان، أعطتهم الحرب والعنف المتفشي في بيئة المهاجرين الجديدة التي كثيرًا ما تكون من مدن الصفيح (مثل الأحياء العشوائية في المدن البرازيلية المعروفة باسم الفافيلا) دفعة قوية. وهكذا حقق الخمسينيون شهرة بين شعب الأيبو(*) في نيجيريا أثناء الحرب الأهلية المروعة في بيافرا بين عامي 1967 و1970[16]، وفي البيرو، أدى تمرد الحزب الشيوعي الماوي المعروف باسم الدرب المضيء وقمعه بطريقة وحشية إلى موجة من تغيير الديانة بين هنود الكيشوا(**) في المناطق التي ضربها التمرد. وقد وصف

(15) Althoff, «Religious Identities of Latin American Immigrants in Chicago: Preliminary Findings from Field Research».

(*) شعب الأيبو (Igbo): هم جماعة عرقية موطنها جنوب شرق نيجيريا، وهم من أكبر الجماعات العرقية فيها. معظم أفراد الأيبو الذين يعيشون في الريف مزارعون، ومحصولهم الأساسي هو اليام، الذي يحتفلون بحصاده سنويًا، وهو نبات درني نشوي. ينقسم شعب الأيبو إلى قبائل مختلفة تكون كل منها جماعة فرعية من الأيبو لها عاداتها وتقاليدها وعبادتها وطراز ملابسها المختلفة عن غيرها. تحول شعب الأيبو إلى المسيحية تحت حكم الاستعمار البريطاني في القرن التاسع عشر، وتلقى أبناؤهم تعليمًا غربيًا، ما جعلهم يأخذون ببعض العادات الأوروبية. واختفت الفوارق بين القبائل المتنوعة لشعب الأيبو، وصار يميز نفسه بوصفه عِرقًا منفصلًا في مواجهة أعراق الهاوسا واليوروبا، وسجل الأديب شينوا آتشيبي هذا التحول في روايته الأشياء تتداعى. ومع اكتساب شعب الأيبو شعورًا قويًا بالهوية العرقية بحلول منتصف القرن العشرين، انفصلوا عن نيجيريا وكونوا دولة بيافرا الخاصة بهم، وسرعان ما نشبت الحرب بين بيافرا ذات الأغلبية المسيحية ونيجيريا ذات الأغلبية المسلمة في عام 1967، واستمرت لمدة سنتين ونصف السنة، هزمت على أثرها بيافرا وأعيد دمجها بنيجيريا [المترجمة].

(16) Richard Hugh Burgess, «The Civil War Revival and its Pentecostal Progeny: A Religious Movement among the Igbo People of Eastern Nigeria,» (Ph. D. Thesis, University of Birmingham, 2004).

(**) هنود الكيشوا (Quechua): هم مجموعة عرقية من السكان الأصليين لجنوب أميركا، خصوصًا في بيرو، وإكوادور، وبوليفيا، وشيلي، وكولومبيا، والأرجنتين، ويتحدرون من مملكة الإنكا القديمة. هم يعرفون أيضًا باسم الروناكونا، والإنغاس، ويبلغ عددهم ما بين 9 إلى 14 مليون نسمة، ولهم لغة خاصة بهم هي لغة الكيشوا، وإن كان لها لهجات مختلفة تجعل التفاهم أحيانًا مستحيلًا بين مختلف جماعات الكيشوا، لكن لهم عادات وتقاليد وثقافة مشتركة، ويعمل معظمهم بالزراعة وتربية الماشية. =

أحد علماء الأنثروبولوجيا الذي له ارتباطات محلية هذه العملية وحللها بطريقة رائعة[17].

باختصار، صارت الحاجة إلى استعادة اليقين الضائع أكثر إلحاحًا مع تعرض الكثير من الطرائق القديمة لأعاصير ضربتها، وأدت إلى حدوث تحولات اقتصادية سريعة ومؤثرة بها، وأصابتها بأزمات في نهايات القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين. فككت العولمة جميع الحدود الصغيرة، وخلق اللاهوت العلماني فراغًا، أي مجموعة من العملاء الأفراد الخالصين في جميع أنحاء العالم يعظمون أرباحهم في سوق حر (كما في قول مارغريت تاتشر (Thatcher) «لا يوجد شيء اسمه المجتمع»). أين كان موقعنا في هذه الظلمة الاجتماعية، الأكثر اتساعًا من مفاهيم «المجتمع المحلي» أو «المجتمع» التي عرفها علماء الاجتماع الذين عاشوا في القرن التاسع عشر، فضلًا عن مفاهيم المؤسسات التي تتكون من أناس متميزين عن المجموعات الإحصائية؟ أين كنا نقع على المقياس البشري وفي المكان والزمان الواقعيين؟ إلى من أو ماذا انتمينا؟ أين كنا؟ من السمات المميزة لذلك من ستينيات القرن العشرين فصاعدًا أن عبارة «أزمة الهوية» التي صكها أصلًا أحد علماء النفس لتشمل أنواع عدم اليقين التي تنتاب المراهقين أثناء نموهم في شمال أميركا، قد وُسعت بعض الأحيان لتغطي التأكيد على هوية جماعية عامة في عالم من العلاقات الإنسانية المتغيرة، بل حتى لتخترع هذه الهوية. ولكي أكون أكثر دقة، كان الطلب على هوية ابتدائية من بين الطرائق الكثيرة الجمة التي يمكن أن نصف بها جميعًا أنفسنا، وهي بشكل نموذجي هوية شملت جميع هذه الطرائق وبوبتها تحت عنوان واحد. وقد كان الميلاد الديني الجديد للشخص طريقة للإجابة عن هذه الأسئلة.

= ومع مر الزمن، ضعفت علامات تميزهم العرقي ولغتهم الخاصة بفعل دخول صناعات مثل التعدين إلى مجتمعهم، وهجرة بعضهم إلى بلدان أخرى تحت وطأة الاضطهاد العرقي الذي مارسه بعض الحكومات عليهم، والذي بلغ حد فرض التعقيم القسري على نسائهم [المترجمة].

(17) Billie Jean Isbell, *Finding Cholita*, Interp Culture New Millennium (Champaign: University of Illinois Press, 2009).

لا بد من أنه قد اتضح الآن أن صعود السياسات القائمة على أساس الراديكالية الدينية والإحياء الفعلي للدين الشخصي كان كلاهما ظواهر مميزة لنهايات القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين. قلائل هم من انتبهوا لها قبل عام 1960، لكن من يمكن أن يكونوا قد أغفلوها في سبعينيات القرن العشرين قلائل. إنهما بصراحة ثمرة التحول المشهود لاقتصاد العالم في ذلك العقد، الذي ما زال مستمرًا في التسارع[18]. لقد اخترقا بعمق سياسات أجزاء كبيرة من كوكب الأرض، أبرزها العالم الإسلامي، وأفريقيا، وجنوب آسيا وجنوب شرق آسيا، والولايات المتحدة الأميركية. إن تأكيدهم الشرس للقيم التي قدموها في هذه المناطق، ويمكن أن يكون في غيرها، بوصفها أخلاقيات تقليدية، وعلاقات عائلية وعلاقات بين الرجال والنساء في مواجهة ما سموه «النزعة الليبرالية» أو «الفساد الغربي»، يؤدي الآن دورًا بارزًا في الخطاب العام. وكان بعض تقاليدهم مخترعًا كالمعتاد (مثل رهاب المثلية الجنسية لدى الأصوليين الإسلاميين في منطقة انتشر فيها الجنس بين الرجال ولاقى تسامحًا صامتًا، أو تحديد النسل في بعض المجتمعات الفلاحية المسيحية). كانوا كارهين للتعليم الذي يوجه النقد إلى النصوص المقدسة وللأبحاث العلمية التي تقوضها، أو على الأقل متشككين فيهما. لكنهم كانوا في المحصلة أقل نجاحًا في مساعيهم، ما عدا في إبطاء سير تحرر النساء بمساعدة قوة الدولة الدينية أو التقاليد.

ذلك أن من مفارقات الأصولية الدينية التي أعيد إحياؤها أنها نبعت من عالم يعتمد فيه بقاء البشرية على مؤسسات تكنولوجية - علمية لا تتلاءم مع هذه الأصوليات، لكنها تظل لاغنى عنها حتى للأتقياء. إذا اتبع الأصوليون المعاصرون منطق أسلافهم من طائفة الأنابابتيست البروتستانتية [= انظر الثبت التعريفي] التي دعت في القرن السادس عشر إلى تعميد الراشدين من المؤمنين من دون أطفالهم الرضع، فلا بد من أن يتخلوا عن أي مستجدات تكنولوجية أنتجت منذ تأسيسها، مثلما فعل آميش بنسلفانيا بخيولهم وعرباتهم

---

(18) نوقشت هذه الظواهر في كتاب: Eric Hobsbawm, *The Age of Extremes: A History of the World, 1914-1991* (London: Pantheon Books, 1995), chaps. 9-11.

التي تجرها الدواب. لكن المتحولين الجدد إلى العقيدة الخمسينية لا يتجنبون عالم غوغل والآي فون، بل يزدهرون فيه. إن الحقيقة الحرفية لسفر التكوين تبث عبر الإنترنت. والسلطات الدينية الحاكمة في إيران تبني مستقبل بلادها على أساس القوة النووية، بينما يتعرض علماء الذرة لديها للاغتيال بأعقد السبل التكنولوجية، التي تدار من غرف عمليات الحرب في نبراسكا، ويرجح جدًّا أن من يديرونها مسيحيون ولدوا في المسيحية من جديد. من الذي يمكنه أن يتنبأ بأي شروط سيوجد التحليل العقلي ونقيضه معًا في الزلازل وموجات التسونامي المستمرة للقرن الحادي والعشرين؟

الفصل الثامن عشر

الفن والثورة(*)

بدأ استخدام مصطلح الطليعية عند حوالى عام 1880، ولا يوجد ارتباط ضروري أو منطقي بين المثقفين والفنانين الطليعيين لأوروبا والأحزاب اليسارية المتطرفة التي ظهرت فيها في القرنين التاسع عشر والعشرين، على الرغم من أن الاثنين اعتبرا نفسيهما ممثلين لـ«التقدم» والـ«حداثة»، وللاثنين نطاق وطموح عابران للقوميات. تعاطفت القوى الجديدة مثل الاشتراكيين الديمقراطيين (وهم في العموم ماركسيون)، واليسار الراديكالي مع حركات الفن الطليعي في ثمانينيات القرن التاسع عشر وتسعينياته، مثل حركات الطبيعية، والرمزية، وحركة الفنون والحرف، بل وحتى حركة ما بعد التأثيرية. وفي المقابل دفعت الفصائل التي كرست نفسها للفقراء والمقهورين هؤلاء الفنانين إلى إصدار تصريحات اجتماعية، بل وسياسية؛ بسبب تعاطفهم معها. يصدق هذا أيضًا على فنانين راسخي القدم مثل سير هربرت هيركومر (Hurbert Herkomer) (عن الإضراب *On Strike*, 1890)، أو على فنان عرض فنه في المعرض الجديد، هو إيليا ريبين (Ilya Repin) (24 تشرين الأول/ أكتوبر 1905). وفي روسيا، يحتمل أن فناني جماعة «عالم الفن» مثلوا مرحلة مماثلة للطليعية قبل انتقال دياغيليف (Diaghilev) إلى الغرب. وظهر في السنوات من 1905 إلى 1907 الالتزام السياسي لفنان تصوير الوجوه الشخصية (البورتريه) البارز سيروف (Serov).

(*) نشرت هذه المادة للمرة الأولى بعنوان: «Changing of the Avant-garde,» *RA Magazine*, no. 97 (Winter 2007).

وأدى ظهور حركات طليعية جديدة وهدامة بشكل راديكالي في باريس، وميونيخ، وعواصم هابزبورغ في العقد الذي سبق عام 1914 إلى تقسيم الفروع السياسية والفنية للحداثة والثورة. وانضم إلى هذه المجموعة بعد ذلك بفترة وجيزة في روسيا مكون فريد عبارة عن عدد كبير من الفنانات، مُثّلن جيدًا في المعرض الجديد.

وظهرت حركات حملت أسماء مختلفة ومتداخلة، مثل التكعيبيين، والمستقبليين، والتكعيبيين - المستقبليين، والفن التجريدي الهندسي [= انظر الثبت التعريفي]... إلخ، وكان هؤلاء المجددون الراديكاليون ذوي آراء هدامة عن الفن، أو كانوا ذوي طموحات كونية (في روسيا)، أو صوفية، ولم يكن لهم اهتمام بسياسات اليسار، وكانت اتصالاتهم باليسار واهية. حتى الشاعر والكاتب المسرحي البلشفي الشاب فلاديمير ماياكوفسكي (Vladimir Mayakovsky) تخلى عن السياسة لمدة قصيرة بعد عام 1910. وإن كان الفنانون الطليعيون قد قرأوا لأي مفكر قبل عام 1914، فإن هذا المفكر ليس ماركس، بل الفيلسوف نيتشه الذي تضمنت كتاباته السياسية محاباة النخب و«الإنسان الخارق (السوبرمان)» أكثر مما حابى فيها الجماهير. واحد فقط من الفنانين عينته الحكومة السوفياتية الجديدة في عام 1917 في مناصب المسؤولية، ويبدو أنه كان عضوًا في حزب اشتراكي، وهو دايفد شتيرنبرغ (David Shterenberg) عضو حركة البوند اليهودية الاشتراكية، الذي ولد في عام 1881 وتوفي في عام 1938.

من جهة أخرى، لم يثق الاشتراكيون في البدع غير المفهومة للطليعيين الجدد، حيث إنهم فهموا الثقافة الرفيعة للبرجوازيين المتعلمين من خلال الفنون عمومًا، وكانوا ملتزمين بتوصيل الفنون إلى جماهير الطبقة العاملة. كان منهم على الأكثر شخص أو اثنان من الشخصيات البارزة، مثل الصحافي البلشفي أناتولي لوناتشارسكي (Anatoly Lunacharsky) الذي كان (على عكس ما يقتنع به الاشتراكيون) حساسًا بدرجة كافية للتيارات الثقافية والفنية لزمنه، بحيث يدرك أن حتى الثوريين الفنانين الذين يبعدون كل البعد عن السياسة أو الذين يناهضون السياسة قد يكون لهم شيء من التأثير على المستقبل.

وتحول طليعيو وسط وشرق أوروبا بأعداد كبيرة إلى اليسار الثوري في ما بين عامي 1917 و1922، وهم الذين كان يفترض أن يشكلوا شبكة عابرة للحدود توثق الصلة بينهم. ربما كان هذا أكثر إثارة للدهشة في ألمانيا عنه في روسيا التي كانت نظيرة للسفينة **تيتانيك** (*Titanic*) التي كان ركابها يعون بأنهم في انتظار جبل الجليد (الثورة في حالة روسيا). وعلى خلاف الحال في ألمانيا وأراضي مملكة هابزبورغ، لم يبدُ أن الثورات ضد الحرب العظمى كانت عنصرًا مهمًّا في روسيا. ويوجد رمزان للطليعة، هما الشاعر فلاديمير ماياكوفسكي والرسام كازيمير ماليفيتش، أنتجا بالفعل ملصقات إعلانية وطنية شعبية من القطع الكبير في عام 1914. كانت الثورة نفسها هي التي ألهمتهما وسيّستهما، كما كان يمكن أن تفعل في ألمانيا وهنغاريا. وجعلتهما أيضًا مرئيين على المستوى الدولي، ما جعل روسيا حتى ثلاثينيات القرن العشرين مركزًا للحداثة.

وضعت الثورة طليعيي روسيا في موضع فريد تمتعوا فيه بالقوة والتأثير تحت إشراف مفوض التنوير الجديد أناتولي لوناتشارسكي المتعاطف معهم. وكانت أيديهم مغلولة تمامًا بفعل إصرار النظام الحاكم على الاحتفاظ بإرث الثقافة الرفيعة ومؤسساتها تحت تحكمه، وهو إرث ومؤسسات أراد معظمهم، وبالذات الطليعيون منهم، أن يمحوه تمامًا (لم ينج من الإغلاق في عام 1921 إلا فرقة البولشوي). كان عدد قليل من الفنانين الآخرين ملتزمين بالسوفيات. (تساءل لينين: «ألا يوجد بين معارضي المستقبلية من يُعتمد عليه؟»). رأس شاغال، وماليفيتش، وليستزكي مدارس الفنون، ورأس المعماري فلاديمير تاتلين (Vladimir Tatlin)، والمخرج المسرحي فسيفولود مايرهولد (Vsevolod Meyerhold) وزارات الفنون. مات الماضي. وصار من الممكن إعادة صنع الفن والمجتمع من جديد. بدا كل شيء ممكنًا. صار في الإمكان الآن تحقيق حلم دمج الفن بالحياة، والمبدع بعامة الجمهور، بشكل لا انفصام بين عراه، بل اتحاد بفضل تثوير الطرفين، وصار من الممكن حدوث هذا يوميًّا في الشارع، وفي ميادين المدن، بيد المبدعين من الرجال والنساء الذين هم أنفسهم مبدعين ومبدعات، كما صار من الممكن إظهار تحقيق هذا الحلم في الأفلام السوفياتية،

التي تشككت (في فترة مبكرة) في الممثلين المحترفين. لخص الكاتب والناقد الطليعي أوسيب بريك (Osip Brik) هذا حين كتب: «كل شخص يجب أن يكون فنانًا. كل شيء يمكن أن يصير فنًّا من الفنون الجميلة».

إن مصطلح «مستقبليون» من المصطلحات التي تغطي كثيرًا من المعاني، ومن سمّوا في ما بعد باسم البنائيين [= انظر الثبت التعريفي] - مثل تاتلين، ورودشينكو (Rodchenko)، وبوبوفا (Popova)، وستيبانوفا (Stepanova)، وليسيتزكي، ونعوم غابو (Naum Gabo)، وأنطوان بفزنر (Antoine Pevsner) - سعوا وراء هذا الهدف بأقصى ما أمكنهم من دأب. ترك الطليعيون الروس أثرهم الذي يفوق المعتاد على بقية العالم من خلال هذه المجموعة أساسًا، التي كان لها تأثيرها أيضًا في السينما (مثل دزيغا فيرتوف (Dziga Vertov)، وأيزنشتاين (Eisenstein))، والمسرح (مثل مايرهولد)، ومن خلال الأفكار المعمارية لتاتلين. وكان على الشريك الرئيس في الحركات الروسية - الجرمانية المتشابكة أن يظل له أكبر تأثير دولي على الفنون الحديثة بين عام 1917 والحرب الباردة.

ما زال إرث هذه الآراء الراديكالية يكوّن جزءًا من المعرفة الأساسية حول كيفية إدارة الأمور لكل من يهتم بالمونتاج السينمائي، وإخراج الصورة، والتصوير الفوتوغرافي، والتصميم. ويكاد يكون مستحيلًا ألا تثير انتصاراتهم اهتمامنا، مثل مشروع تاتلين لإنشاء نصب تذكاري للأممية الشيوعية، و«الوتد الأحمر» لليسيتزكي، ومونتاج رودشينكو وصوره الفوتوغرافية، أو فيلم المدرعة بوتمكين (*Battleship Potemkin*) لأيزنشتاين.

لقد بقي القليل من أعمال هؤلاء الفنانين في السنوات الأولى التي أعقبت الثورة. ولم توجد أي مبانٍ. أدرك لينين بوصفه براغماتيًّا ما يكمن في الأفلام السينمائية من قدرة على الدعاية، لكن الحصار أبعد جميع مخزون الأفلام السينمائية عمليًّا عن الأراضي الروسية - السوفياتية أثناء الحرب الأهلية، على الرغم من أن طلبة معهد السينما الجديد التابع للدولة في موسكو الذي أنشئ في عام 1919 برئاسة ليف كوليشوف (Lev Kuleshov) شحذوا مهاراتهم في فن المونتاج الجديد بقطع وإعادة قطع محتوى ما بقي من علب الأفلام.

وصدر قرار مبكر في مارس 1918 بتفكيك النصب التذكارية للنظام القديم، واستبدالها بتماثيل لرموز ثورية وتقدمية ملهمة من جميع أنحاء العالم لمصلحة شعب أمي. ونُصب حوالى أربعين تمثالًا في موسكو وبتروغراد، لكن معظمها كان مصنوعًا من الجبس، حيث إنها أقيمت على عجل، ولم يصمد منها إلا القليل. وربما كان هذا من حسن الحظ.

غرقت الحركة الطليعية نفسها في التلذذ بفن الشارع، وتصوير الشعارات والصور على الجُدُر، وفي الميادين ومحطات السكك الحديد، وفي «القطارات التي لا تكف عن الحركة السريعة أبدًا»، بالإضافة إلى تزويد الاحتفالات الثورية بالأعمال الفنية. كانت هذه الاحتفالات وما يقدم فيها من فنون موقتة بحكم طبيعتها، على الرغم من أن مارك شاغال نظم أحدها في فيتبسك، وحكم عليه بأنه لم يكن ثوريًا بالقدر الكافي، واحتج لينين على احتفال آخر لوّن فيه الفنانون الأشجار الواقعة خارج أسوار الكرملين باللون الأزرق الذي كان من الصعب إزالته. تركت هذه الأعمال القليل خلفها، ما عدا قليل من الصور الفوتوغرافية، وتصميمات رائعة لمنصات متنقلة ليلقي الخطباء كلماتهم من عليها، وأكشاكًا، وتركيبات احتفالية وما شابه ذلك، بما فيها صورة لبرج الكومينترن الشهير لتاتلين. ويحتمل أن يكون العمل الوحيد المتحقق تمامًا من مشروعات الفنون البصرية أثناء الحرب الأهلية هو المسرح، الذي استمر طوالها، لكن العرض الفعلي على خشبة المسرح سريع الزوال، حتى ولو نجت ديكورات المسرح عرضًا من الزوال.

وأعطت السياسة الاقتصادية الجديدة التي تعاملت بودّ مع السوق في ما بين عامي 1921 و1928 مجالًا أوسع بكثير للفنانين الجدد لتحقيق خططهم بعد انتهاء الحرب الأهلية، ونقلت الحركة الطليعية من توقع إقامة مدينة فاضلة إلى توقعات أكثر وعيًا بالمتطلبات العملية للفن، على الرغم من أن ثمن هذا كان زيادة التشظي. وهاجم المشجعون المتعصبون للحزب الشيوعي الحركة الطليعية، إذ كانوا مصرين على ثقافة بروليتارية (*Proletkult*) بالكامل للطبقة العاملة. وكان بينهم أبطال فن ثوري بالكامل ونقي روحيًا، مثل نعوم غابو

وأنطوان بفزنر اللذين أدانوا أتباع الإنتاجية [= انظر الثبت التعريفي] الذين أرادوا فنًّا يطبق على الإنتاج الصناعي، وإنهاء فن تصوير اللوحات. أدى هذا إلى المزيد من الصراعات الشخصية والمهنية، مثل التي استبعدت شاغال وكاندنسكي من مدرسة فيتبسك لمصلحة ماليفيتش.

وتضاعفت الروابط بين روسيا السوفياتية والغرب - من خلال ألمانيا في معظم الأحوال - وانتقل عدد من الفنانين الطليعيين طوال سنوات بسهولة جيئة وذهابًا عبر الحدود الأوروبية. وظل بعضهم (مثل كاندينسكي، وشاغال، ويوليوس إكستر) في الغرب مع تجمع منفيي ما قبل الثورة - مثل غونتشاروفا (Goncharova)، ولاريونوف (Larionov) - حول دياغيليف. وتعود الإنجازات الإبداعية الكبرى التي بقيت من الحركة الطليعية الروسية عمومًا إلى منتصف عشرينيات القرن العشرين، وأبرزها الانتصارات الأولى لـ «المونتاج» السينمائي الروسي، والكاميرا العين (*Kino-Eye*) لدزيغا فيرتوف، والمدرعة بوتمكين لأيزنشتاين، ولوحات البورتريه التي صورها رودشينكو، وبعض التصميمات المعمارية (التي لم تنفذ).

لم يحدث أي هجوم جاد على الحركة الطليعية حتى أواخر عشرينيات القرن العشرين، على الرغم من أن الحزب الشيوعي السوفياتي لم يقرها لأسباب عدة، من ضمنها أن ثمة تسليمًا بأن درجة إعجاب «الجماهير» بها تكاد لا تذكر. وحظيت الحركة الطليعية بالحماية لا بفضل لوناتشارسكي المتفتح ذهنيًّا الذي بقي في الوزارة من 1917 إلى 1929، وبفضل قادة بلاشفة مثقفين مثل تروتسكي (Trotsky)، وبوخارين (Bukharin)، بل أيضًا بفضل حاجة النظام السوفياتي الجديد إلى مجاملة «خاصة البرجوازيين» الذين لا يمكن الاستغناء عنهم، والمثقفين المتعلمين من الإنتليجنسيا الذين لم يغيروا معتقداتهم الأيديولوجية كثيرًا، وهم الذين كانوا أيضًا الجمهور الذي يقع موقع القلب من الفنون، بما في ذلك الفنون الطليعية. حافظت الفنون على حالتها المادية التي تحظى بالامتياز بين عامي 1929 و1935، لكن ستالين أرغمها على قبول الخضوع التام للسلطة. كانت هذه الثورة الثقافية القاسية تعني نهاية الحركة

الطليعية لعام 1917؛ وصارت **الواقعية الاشتراكية** [= انظر الثبت التعريفي] إجبارية. سقط شترينبرغ وماليفيتش في هوة الصمت، وعاد تاتلين إلى المسرح حين فرض الحظر على مشاركته في المعارض، ووجد ليسيتزكي ورودشينكو مأوى في جريدة **الاتحاد السوفياتي تحت الإنشاء** (*USSR in Construction*)، وهي جريدة مصورة، وانتهى دزيغا فيرتوف إلى وضع كان فيه أقرب إلى مونتير الشرائط الإخبارية. لقد نجا معظم فناني الفن البصري الطليعيين من أهوال ستالين، على عكس معظم بلاشفة عام 1917 الذين أعطوهم فرصهم، لكن يبدو أن أعمالهم التي دفنت في المتاحف الروسية والمجموعات الخاصة قد طواها النسيان.

لكننا ما زلنا نحيا اليوم جميعًا في عالم بصري صمموا معظمه في السنوات العشر التي تلت الثورة.

الفصل التاسع عشر
الفن والسلطة(*)

استُخدم الفن لتعزيز سلطة الحكام السياسيين والدول منذ قدماء المصريين، على الرغم من أن العلاقة بين الفن والقوة لم تكن دائمًا سلسة. والعرض التالي يمكن أن يوضح أقل فترات القرن العشرين سعادة، في ما سمي «أوروبا في عهد الدكتاتوريين»، بين عامي 1930 و1945.

لقد زُعم بثقة لمدة قرن قبل الحرب العالمية الأولى أن أوروبا كانت تسير في اتجاه الليبرالية السياسية، والحقوق المدنية، والحكومة الدستورية ذات السلطات المنتخبة، على الرغم من أنها لم تكن تتألف بالضرورة من جمهوريات. باختصار، كانت الديمقراطية تحقق تقدمًا سريعًا حتى قبل عام 1914 بفترة قصيرة، والمقصود بالديمقراطية هنا أن الحكومة تأتي بتصويت جميع الذكور الراشدين، إذ لم تكن النساء قد حصلن بعد على حق الاقتراع في ذلك الوقت. وبدا أن الحرب العظمى تعجل بهذا التطور بشكل مؤثر وسريع. وصارت أوروبا بعد انتهاء الحرب مكونة من نظم برلمانية من نوع أو آخر، ما عدا روسيا السوفياتية الثورية التي مزقتها الحرب. لكن اتجاه التطور السياسي يكاد يكون انعكس رأسًا على عقب فورًا. وابتعدت أوروبا ومعظم أجزاء الكرة الأرضية حقًّا عن الليبرالية السياسية. وبحلول منتصف الحرب العالمية الثانية

(*) نشرت هذه المادة للمرة الأولى كمقدمة لكتاب: David Elliott [et al.], eds., *Art and Power: Europe under the Dictators 1930-1945*, foreward by E. J. Hobsbawm (London: Thames and Hudson, 1995).

لم يكن لدى أكثر من اثنتي عشرة دولة من بين الدول ذات السيادة في ما بين الحربين البالغ عددها خمسًا وستين دولة ما يشبه حكومات دستورية منتخبة. كانت نظم اليمين السياسي الذي تولى مقاليد الحكم في كل مكان، في ما عدا روسيا، تكره الديمقراطية من حيث المبدأ. أما الشيوعية، التي كانت لا تزال مقتصرة على روسيا، فادعت أنها ديمقراطية نظريًا واسمًا، لكنها كانت عمليًا دكتاتورية بلا حدود.

قطع معظم النظم التي يهتم بها هذا العرض علاقته بالماضي القريب عن وعي وعن قصد. وسواء أكانت هذه القطيعة الجذرية قد حدثت من اليمين السياسي أم اليسار السياسي، فهي أمر أقل أهمية من حقيقة أن هذه النظم لم تر أن دورها هو صيانة مجتمعاتها، أو إصلاحها، أو حتى تحسين أحوالها، بل اعتبرت دورها وسيلة لتحويل هذه المجتمعات وإعادة بنائها، علمًا بأن مسميات اليمين واليسار كانت أحيانًا غير ذات صلة خارج أوروبا، كما في حالة تركيا تحت حكم كمال أتاتورك. لم يكونوا مالكين بيوتًا قديمة، بل كانوا معماريين منشئين بيوتًا جديدة. ومن المهم بالقدر نفسه للموضوع أن من تولوا حكم هذه المجتمعات كانوا قادة مطلقي اليد في الحكم، بحيث تكون طلباتهم قوانين، أو أنهم صاروا من هذا النوع من الحكام. وعلى الرغم من أن هؤلاء الحكام كانوا يمارسون حكمًا غير ديمقراطي، كانوا جميعًا يدّعون أنهم يستمدون شرعية حكمهم من «الشعب»، وأنهم يعملون من خلاله ليقودوه ويشكلوه. ميزت هذه السمات المشتركة بين النظم الفاشية والشيوعية في تلك الحقبة من جهة، والدول القديمة من جهة أخرى، على الرغم مما بينهما من فوارق أساسية وكراهية متبادلة. زادت السلطة تحت هذين النظامين من نظم الحكم مطالبتها الملحة للفن بتقديم الكثير، كما وجد الفن أيضًا صعوبة بل استحالة في الهرب من مطالب السلطات السياسية منه وتحكّمها فيه. فلا عجب في أن تسود فنون ألمانيا الهتلرية (من 1933 إلى 1945)، والاتحاد السوفياتي الستاليني (من 1930 إلى 1953)، وإيطاليا الموسولينية (من 1922 إلى 1945) معرضًا للفن والسلطة في هذه الفترة.

لكن لا يمكن غض البصر عن الفنون العامة للدول التي تعرضت حكوماتها للانقلاب. من الملائم إذًا أن يبدأ هذا المعرض بالمناسبة التي حدثت فيها مواجهة عامة بين جميع الدول وفنونها، ألا وهي المعرض الدولي الذي أقيم في باريس في عام 1937، وهو أيضًا المعرض الأخير قبل الحرب العالمية الثانية في سلسلة من مثل هذه المعارض بدأت في لندن في عام 1851. ربما كانت هذه المعارض أكثر الأشكال المميزة التي تعاون فيها الفن مع السلطة أثناء عصر الليبرالية البرجوازية. فبينما تعطي هذه المعارض الهيبة للبلدان التي نظمتها، مثلما تفعل الألعاب الأولمبية اليوم، فإن ما احتفلت به لم يكن الدولة بل المجتمع المدني، وليس القوة السياسية بل الإنجاز الاقتصادي والتقني والثقافي، وليس الصراع بين الأمم بل الوجود المشترك بينها. وحيث إن هذه المعارض الفنية من سلالة المعارض العامة التي تقام في ساحات مفتوحة (بل إن الأميركية منها كانت تدعى «المعارض العالمية»)، فلم تصمم على هيئة أبنية دائمة، لكنها تركت خلفها بعض الصروح التذكارية، وخصوصًا برج إيفل.

ظهرت الأجنحة القومية الصغيرة في المعارض للمرة الأولى في عام 1867، لكن بروزها تزايد في ما تطور إلى المسابقات العامة بين الدول. وسادت هذه الأجنحة المعرض تمامًا في عام 1937. مثلت المعروضات المتنافسة لثمان وثلاثين دولة نسبة عالية من دول العالم المستقلة ذات السيادة كما لم يحدث من ذي قبل أو ذي بعد على الإطلاق، وكان عدد الدول المشاركة أكثر من أي معرض سابق. أدلت جميع هذه الدول - أو جميعها تقريبًا - بتصريحات رسمية، حتى ولو بمجرد الدعاية لفضائل «أساليب حياتها» وفنونها. صمم العرض نفسه ليجلب المجد لفرنسا، التي كانت تحكمها حينئذٍ جبهة شعبية من اليسار تحت أول رئيس وزراء اشتراكي منها، وربما كان أهم تذكار دائم له لوحة غيرنيكا (*Guernica*) لبيكاسو، التي عُرضت للمرة الأولى في جناح الجمهورية الإسبانية التي كانت تخوض غمار المعارك. لكن اتضح أن معرض عام 1937 كانت تسوده حينئذٍ - ولا تزال بشكل استرجاعي - الأجنحة الألمانية والسوفياتية، التي كانت ضخمة ورمزية عن قصد، والتي واجه بعضها بعضًا عبر ممرات مبنى العرض.

توجد مطالب ثلاثة أساسية عادة ما تطالب بها السلطة الفنون، والتي تطالب بها السلطة المطلقة على نطاق أوسع من مجرد السلطات المحدودة. المطلب الأول هو إظهار مجد السلطة نفسها وانتصاراتها، كما في أقواس النصر العظيمة والأعمدة الضخمة التي تقام احتفاء بالمنتصرين في الحرب منذ الإمبراطورية الرومانية، وهي النموذج الأكبر للفن العام الغربي. وبدلًا من فعل ذلك بإنشاء صرح وحيد، كان لا بد من أن تظهر مرامي السلطة وطموحاتها في عصر القادة العظام بالحجم الهائل للمنشآت التي خططوا لها أو حققوها، وهم لم يحققوها نموذجيًّا بإنشاء مبانٍ منفردة وصروح تذكارية، بل بمجموعات ضخمة من هذه المنشآت، مثل المدن أو حتى المناطق التي أعيد تخطيطها، والطرق التي كان لسيارات قليلة قصب السبق في استعمالها في إيطاليا. يمكن هذا المثال أن يعبر بأفضل السبل عن إعادة تشكيل البلدان والمجتمعات وفقًا للتخطيط. كانت الأبهة والأحجام العملاقة وجه السلطة الذي أراد الفن تقديمه.

الوظيفة الكبرى الثانية للفن تحت حكم القوة هي تنظيمها بوصفها عملًا دراميًّا يقدم في المجال العام. تُعد الطقوس والمراسم الاحتفالية أساسية للعملية السياسية، وقد ازداد تحول القوة إلى مسرح عام مع التحويل الديمقراطي للسياسات، بحيث كان الشعب هو جمهور مشاهدي العرض المسرحي والمشاركين المنَظَّمين فيه، وكان هذا هو التجديد الخاص لعصر الديكتاتوريين. إن إنشاء سبل واسعة مستقيمة الخطوط تصلح لسير مواكب العروض السياسية الدنيوية أمر ينتمي أساسًا إلى القرن التاسع عشر. والطريق المعروف باسم طريق المول في لندن(*) (1911)، بمشاهده الممتدة من قوس الأميرالية(**) إلى قصر

(*) طريق المول في لندن (London Mall): طريق المول بلندن طريق طويل يربط ما بين قصر باكنغهام غرباً وقوس الأميرالية في ميدان الطرف الأغر شرقًا. كان طريق المول محفوفًا بالأشجار، وكان في القرنين السابع عشر والثامن عشر ساحة للعب البول مول. ثم تحول في بدايات القرن العشرين إلى طريق لمواكب الاحتفالات القومية، مثل الطرق التي بنيت لهذا الغرض في برلين، ومدينة المكسيك، وأوسلو، وباريس، وسانت بطرسبورغ، وفيينا، وواشنطن. وطلي الطريق باللون الأحمر في خمسينيات القرن العشرين ليبدو كبساط أحمر يقود إلى القصر الملكي [المترجمة].

(**) قوس الأميرالية (Admiralty Arch): قوس الأميرالية من المعالم المعمارية للندن المزينة بالتماثيل، أقيم في عام 1912 بقرب مبنى الأميرالية القديم، ومن هنا جاء اسمه. أقامه الملك إدوارد =

باكنغهام، مثال متأخر مميز لهذه الفئة من الإنشاءات. وهذه الصروح التذكارية القومية التي ازداد بناؤها لحفز التعبير عن المشاعر الوطنية للجماهير أو توفير التعبير عنها، تشمل أيضًا ساحات خصصها التخطيط لاحتفالات خاصة. فكانت ساحة فينيسيا في روما(*) مهمة للنصب التذكاري البشع لفيكتور عمانويل (Vittorio Emanuele) بقدر أهميتها في ما بعد لخطب موسوليني. وقدم ظهور الترفيه الجماهيري العام، وقبل كل شيء الرياضة الجماهيرية، مددًا إضافيًا من الأراضي والمباني العامة التي بنيت خصيصًا للتعبير عن عواطف الجماهير وانفعالاتها، وأبرزها مدارج الألعاب الرياضية (Stadiums). كان من الممكن استخدام هذه المباني لأغراض السلطة، وقد استخدمت بالفعل لهذه الأغراض؛ إذ ألقى هتلر خطابًا في قاعة سبورت بالاست ببرلين(**)، كما اكتشف أيضًا القدرات السياسية الكامنة للألعاب الأولمبية في عام 1936.

لا تكمن أهمية الفن للسلطة في هذا المجال كثيرًا في المباني والساحات نفسها، بل في ما يحدث داخلها أو بينها. كان ما تطلبته السلطة فنون أداء واحتفالات موسعة في الأماكن المغلقة (برع البريطانيون بالذات في اختراع طقوس ملكية من هذا النوع منذ نهايات القرن التاسع عشر فصاعدًا)، وتطلبت في الأماكن المفتوحة استعراضات أو رقصًا جماعيًا. والاستعراضات التي قدمت قوة القادة في شكل مسرحي يجمع ما بين المكونات العسكرية والمدنية،

= السابع تكريمًا لذكرى والدته الملكة فيكتوريا، وهو يقع في الطرف الشرقي لطريق المول في ميدان الطرف الأغر. كان المبنى يضم مكاتب حكومية حتى وقت قريب، إلى أن أجرت الحكومة جزءًا منه لمستثمر ليحوله إلى فندق فخم [المترجمة].

(*) ساحة فينيسيا (The Piazza Venezia): ساحة فينيسيا عبارة عن ميدان كبير في وسط روما بإيطاليا، يهيمن عليه النصب التذكاري الضخم لفيكتورعمانويل الثاني، أول ملوك إيطاليا [المترجمة].

(**) قاعة سبورت بالاست ببرلين (Berlin Sportpalast): بنيت قاعة سبورت بالاست في برلين في 1910 وهدمت في عام 1973، وكانت مبنى متعدد الأغراض، فيها ملاعب للرياضات الشتوية، مثل التزحلق على الجليد وهوكي الجليد، كما أقيمت فيها سباقات للدراجات ومباريات في الملاكمة، وكان فيها قاعات للاجتماعات لا سيما السياسية منها. كانت تسع 14000 شخص. اشتهرت القاعة بما ألقي فيها من خطابات وعقد من مسابقات إبان فترة الرايخ الثالث، خصوصًا خطاب غوبلز عن الحرب الشاملة الذي ألقاه في عام 1943 وخطابات هتلر. تصدع المبنى في الحرب العالمية الثانية، ورمم ليعاد افتتاحه في عام 1953، لكنه لم يعد إلى مجده القديم. وصار المبنى غير ذي جدوى اقتصادية بحلول سبعينيات القرن العشرين، فهدم وأقيم مكانه مجمع سكني [المترجمة].

فضلت الأماكن المفتوحة. أما إسهامات التظاهرات العمالية في الرقص الجماعي للجماهير، والمشاهد المسرحية، والملاحم السينمائية الجديدة التي أدت فيها السينما الإيطالية الشابة دور الريادة قبل عام 1914، فما زالت في حاجة إلى دراسة وبحث كافيين.

وأمكن للفن تقديم خدمة ثالثة للسلطة، هي خدمة تعليمية أو دعائية؛ ذلك أنه تمكن من تعليم نسق قيم الدولة للناس، وإعلامهم به وغرسه فيهم. قبل عصر المشاركة الشعبية في السياسة، كانت هذه الوظائف تُترك أساسًا للكنائس وغيرها من الهيئات الدينية، لكن الحكومات العلمانية تولت مقاليدها على نحو متزايد في القرن التاسع عشر، وأوضح ما يكون ذلك من خلال التعليم الابتدائي العام. لم تبدع الديكتاتوريات في هذا المجال إلا عن طريق حظرها للأصوات المنشقة عنها، وجعل الطريق القويم للدولة إجباريًّا.

لكن شكلًا من الأشكال التقليدية للفن السياسي يتطلب شيئًا من التعليق عليه، حتى لو كان ذلك لمجرد أنه كان يسرع الخطى على طريق الانقراض، ألا وهو المنحوتات التذكارية العامة. كانت هذه المنحوتات قبل الثورة الفرنسية مقصورة على الأمراء والشخصيات الرمزية، لكنها صارت في القرن التاسع عشر نوعًا من المتاحف الموجودة في الهواء الطلق المخصصة للتاريخ القومي كما يُرى من خلال الرجال العظماء (كانت النساء غائبات ما لم يكنّ من العائلة المالكة أو يشكلنَ رمزًا). وكانت قيمتها التعليمية واضحة. لم تُجعل الفنون تحت إدارة وزارة التعليم العام في فرنسا في القرن التاسع عشر عبثًا. وهكذا، اقترح لينين بعد ثورة 1917 إقامة منحوتات تذكارية للأشخاص الملائمين، مثل دانتون (Danton)، وغاريبالدي (Garibaldi)، وماركس، وإنغلز، وهرتزن (Herzen)، وشعراء مختارين، وغير ذلك من الشخصيات؛ لكي يعلّم شعبًا فيه نسبة أمية عالية، على أن توضع هذه التماثيل في أماكن محددة واضحة من المدن، خصوصًا حيثما يمكن للجنود أن يروها.

وصل ما سمي «الهوس بالتماثيل» إلى ذروته بين عامي 1870 و1914، حين أقيم 150 تمثالًا في باريس، مقابل ستة وعشرين تمثالًا فقط من 1815 إلى

1870، كانت أساسًا لشخصيات عسكرية، وأزيلت كلها تقريبًا بعد عام 1870. (وأزالت حكومة فيشي خمسة وسبعين تمثالًا إضافيًا من هذه التماثيل التي تمثل المجد الثقافي، والتقدم، والهوية الجمهورية تحت الاحتلال الألماني لفرنسا في ما بين عامي 1940 و1944). لكن التماثيل البرونزية والرخامية بالتحديد عفّى عليها الزمن بعد الحرب العظمى، في ما عدا ما صار الآن التذكارات العامة للحرب. صارت اللغة البصرية المسهبة للرمزية والرمز غير مفهومة في القرن العشرين، بالقدر نفسه الذي صارت فيه الأساطير الكلاسيكية غير مفهومة لمعظم الناس. وفي فرنسا، خشي مجلس بلدية باريس في عام 1937 من أن «ينيخ طغيان التماثيل التذكارية بثقله على المشروعات التي قد يقترحها فنانون موهوبون وإداريون ذوو ذائقة جيدة». الاتحاد السوفياتي فقط هو الذي حافظ على تشبثه بلا قيد ولا شرط بالتماثيل العامة التي تشمل صروحًا تذكارية رمزية ضخمة يحيط بها العمال، والفلاحون، والجنود والأسلحة. ويصدق هذا على تمثال لينين.

احتاجت السلطة إلى الفن بوضوح. لكن أي نوع من الفن؟ ظهرت أكبر مشكلة من معطف الثورة «الحداثية» في الفنون في السنوات الأخيرة السابقة على الحرب العظمى التي أنتجت أساليب وأعمالًا فنية صممت بحيث لا تكون مقبولة لأي شخص تضرب ذائقته بجذورها في القرن التاسع عشر، مثل معظم الناس. من ثم لم تلقَ هذه الأساليب والأعمال قبولًا لدى الحكومات المحافظة، بل والحكومات الليبرالية التقليدية. ربما توقع المرء أن النظم التي التزمت بالقطيعة مع الماضي والاحتفاء بالمستقبل ستتعامل بمزيد من الأريحية مع الحركة الطليعية. لكن وُجدت صعوبتان ثبت أنهما لا تقهران.

الأولى أن الحركة الطليعية في الفن لم تسر بالضرورة في نفس اتجاه الراديكاليين السياسيين من اليمين أو اليسار. ربما جذبت الثورة السوفياتية والثورة العامة ضد الحرب الكثيرين إلى اليسار الراديكالي، على الرغم من أن معظم الكتاب الموهوبين في الأدب لا يمكن وصفهم إلا بوصف واحد فقط، هو أنهم من رجال اليمين المتطرف. لم يكن النازيون الألمان على خطأ

تام حين وصفوا حداثة جمهورية فايمر بأنها «بلشفية ثقافية». من ثم كانت الاشتراكية القومية [= انظر الثبت التعريفي] كارهة مقدمًا للحركة الطليعية. وفي روسيا، لم يكن معظم الحركة الطليعية السابقة على عام 1917 سياسيًا، أو كان متشككًا في ثورة أكتوبر التي كانت لا تروق كثيرًا للمثقفين الروس، على عكس ثورة 1905. لكن الحركة الطليعية أتيحت لها الفرصة للعمل بلا قيود بفضل الوزير المتعاطف أناتولي لوناتشارسكي، طالما كان فنانوها لا يعادون الثورة بشكل فعال، وهيمنت على المشهد لسنوات عديدة، على الرغم من أن العديد من نجومها الأقل التزامًا سياسيًا قد انجرفوا تدريجًا نحو الغرب. وكانت روسيا السوفياتية في عشرينيات القرن العشرين في حالة فقر مدقع، لكنها كانت متألقة ثقافيًا. وتغير هذا الحال تغيرًا سريعًا ومؤثرًا تحت حكم ستالين.

إن الديكتاتورية الوحيدة التي تعاملت بأريحية نسبية مع الحداثة هي ديكتاتورية موسوليني (الذي اعتُبرت إحدى عشيقاته نفسها راعية للفن المعاصر). وفضلت الفروع الهامة من الحركة الطليعية المحلية (المستقبليون مثلًا) الفاشية فعلًا، ولم يجد معظم المثقفين الإيطاليين غير الملتزمين بشدة باليسار أن هذا غير مقبول، على الأقل حتى نشوب الحرب الأهلية الإسبانية وتبني موسوليني عنصرية هتلر. شكلت الحركة الطليعية الإيطالية في الحقيقة نوعًا من المخزون الإقليمي الراكد، مثلها مثل معظم الفنون في ذلك الوقت. وحتى لو كان الأمر كذلك، يصعب القول إن هذه الحال سادت. لم تتح للعمارة الإيطالية ذات الذكاء الألمعي فرصة كبيرة للظهور، على الرغم من أن بقية العالم اكتشفتها في ما بعد. لم يكن نمط المعمار الفاشي الرسمي مغامرًا، بل كان رمزيًا مفرطًا في الفخامة، كما كان الحال في ألمانيا الهتلرية والاتحاد السوفياتي الستاليني.

الصعوبة الثانية كانت أن الحداثة راقت للأقلية، بينما كانت الحكومات شعبوية [= انظر الثبت التعريفي]. فضلت هذه الحكومات الفنون التي ستروق للعامة، أو على الأقل ستفهمها العامة على الفور، وذلك على أسس أيديولوجية وعملية. لم تكن هذه أولوية قصوى - إلا في ما ندر - بالنسبة إلى ذوي

المواهب الإبداعية الذين يعيشون على التجديد، والتجريب، وكثيرًا ما يعيشون على استفزاز من كانوا يعجبون بالفن المعروض في الصالونات والأكاديميات الرسمية. إن أوضح ما اختلف فيه الفن والقوة مجال فن تصوير اللوحات، حيث إن النظم الحاكمة شجعت الأعمال الفنية ذات الأساليب القديمة، أو الأكاديمية، أو الواقعية على أي حال، التي يفضل أن تكون مكبرة لأحجام هائلة، ومليئة بكليشيات بطولية وعاطفية - حتى في ألمانيا - مع إضافة القليل من الخيالات الذكورية المثيرة جنسيًّا. وحتى في إيطاليا ذات العقل المتفتح، فاز بالجوائز الرسمية، مثل جائزة كريمونا الأولى (التي تنافس عليها تسعة وسبعون شخصًا) في عام 1939، عمل يكاد يكون صورة شخصية (بورتريه) تجسد ملامح فن تصوير اللوحات العام في أي بلد دكتاتوري. ربما لا يثير هذا الدهشة، طالما أن موضوعها كان «الاستماع إلى خطاب يلقيه الدوتشي في الإذاعة».

ولم تتمخض العمارة عن صراعات بين السلطة والفن بالقدر نفسه الذي تمخضت عنه بقية الفنون، حيث إنها لم تثر مشكلة كيف تمثل أي حقيقة غير نفسها. لكن السلطة والعمارة الحديثة ظلتا من جهة أخرى مهمة جزءًا من ترسانة أسلحة النظم الشعبوية والمنتجين التجاريين للسوق الواسعة النطاق (ألم يزعم أدولف لوس (Adolf Loos) أن «الزخارف جريمة»؟). ولنأخذ مثلًا محطات مترو أنفاق لندن وموسكو، إذ ربما كان المترو أكبر مشروع استثماري فني اضطلع به الاتحاد السوفياتي تحت حكم ستالين. صار مترو أنفاق لندن أكبر معرض لنوع مجرد، بسيط، شفاف ووظيفي من الحداثة في بريطانيا بين الحربين، تسبق الذائقة العامة بمراحل طويلة، ويرجع الفضل في ذلك إلى رعاية مديره المستنير لهذه الفنون وقراراته بشأنها. أما محطات مترو موسكو، فعلى الرغم من أن من بدأوا تصميمها كانوا أحيانًا بنائين ممن نجوا من الحرب، فقد صارت على نحو متزايد قصورًا تحت الأرض مليئة بالرخام، وصباغ المالاكايت، وزخارف ضخمة معبرة عن العظمة. كانت هذه المحطات بمعنى ما نظائر مفرطة في الطموح بشكل أكبر من «فن الديكو» الضخم، ودور العرض السينمائي الجديدة المبنية على طراز **الباروك الجديد** [= انظر الثبت التعريفي] في المدن الغربية أثناء عشرينيات القرن العشرين وثلاثينياته بالهدف نفسه، ألا وهو منح الرجال

والنساء الذين واللاتي لا سبيل لديهم لتحقيق الترف الفردي تجربة أن تكون هذه المباني ملكهم للحظة جمعية.

بل ربما يذهب المرء إلى أن الجمهور العام يزداد انجذابًا إلى الزخارف كلما كان أقرب إلى البساطة الطبيعية ولم تصقله المعرفة. ويحتمل أن هذا وصل إلى ذروته في العمارة الستالينية بعد الحرب، التي مُحي منها أخيرًا ما نجا من بقايا الحداثة السوفياتية المبكرة، لإنتاج نوع من العمارة يردد صدى ذوق القرن التاسع عشر.

كيف لنا أن نحكم على فن الدكتاتوريين؟ تظهر سنوات حكم ستالين في الاتحاد السوفياتي والرايخ الثالث في ألمانيا انحدارًا حادًّا في الإنجاز الثقافي لهذين البلدين، مقارنة بجمهورية فايمر (من عام 1919 إلى 1933) والحقبة السوفياتية السابقة على عام 1930. والتباين في إيطاليا ليس كبيرًا إلى هذا الحد، حيث إن حقبة ما قبل الفاشية لم تكن متميزة بمثل هذه الألمعية الإبداعية، ولا إيطاليا كانت بلدًا كبيرًا من حيث ريادتها لإبداع الأساليب على المستوى الدولي، على عكس ألمانيا وروسيا في عشرينيات القرن العشرين. وأعترف أن إيطاليا الفاشية لم تطرد مواهبها الإبداعية بأعداد كبيرة، وترغمهم على الصمت في الوطن، أو تقتلهم كما حدث في أسوأ سنوات ستالين، على عكس ما فعلته ألمانيا النازية، وروسيا الستالينية، وإسبانيا تحت حكم فرانكو. لكن الحقبة الفاشية لا تبدو مثيرة للإعجاب، مقارنة بالإنجازات الثقافية لإيطاليا والتأثير الدولي لها بعد عام 1945.

من ثم يتضح أن ما دمرته السلطة أو خنقته في عصر الدكتاتوريين أكثر مما حققته. برعت هذه النظم في إيقافها للفنانين غير المرغوب فيهم الذين يبدعون أعمالًا فنية غير مرغوب فيها، أكثر مما برعت في العثور على فن جيد للتعبير عن طموحاتها. لم يكونوا أول من رغب في مباني وصروح تذكارية للاحتفاء بقوتهم ومجدهم، ولا هم أضافوا الكثير إلى الطرائق التقليدية لإنجاز هذه الأشياء. لكن لا يبدو أن عصر الدكتاتوريين أنتج مباني، وساحات، ومرئيات رسمية تقارن مثلًا بما أنشئ منها في باريس تحت حكم النابليونَين، أو في

سانت بطرسبورغ في القرن الثامن عشر، أو بالطريق الدائري لفيينا، وهو نشيد النصر العظيم لليبرالية البرجوازية في منتصف القرن التاسع عشر.

كان أصعب على الفن أن يوضح نوايا الديكتاتوريين وقدرتهم على تغيير شكل بلدانهم. لقد حرمهم قدم الحضارة الأوروبية من أهم طريق واضح لفعل ذلك، ألا وهو بناء عواصم جديدة تمامًا مثل واشنطن في القرن التاسع عشر وبرازيليا في القرن العشرين (الديكتاتور الوحيد الذي أتيحت له هذه الفرصة هو كمال أتاتورك في أنقرة). جسّد المهندسون هذا رمزيًا بأفضل مما فعل المعماريون والنحاتون. كان الرمز الحقيقي لتغيير العالم بحسب خطة السوفيات هو «دنيبروستروي»، وهو سد نهر الدنيبر العظيم الذي حظي بأكبر عدد من الصور الفوتوغرافية. ويكاد يكون من المؤكد أن أكثر الصروح التذكارية الحجرية صمودًا من العهد السوفياتي (غير ضريح لينين الذي تميز بوجوده قبل العهد الستاليني، والذي نجا من أحداث الساحة الحمراء) هي محطات مترو موسكو. أما عن الفنون، فأكثر إسهاماتها المعبرة عن هذا الطموح تأثيرًا هي السينما السوفياتية في عشرينيات القرن العشرين (قبل عهد ستالين)، أفلام أيزنشتاين وبودوفكين (Pudovkin) وفيلم توركسيب (*Turskib*) للمخرج ف. تورين (V. Turin) الذي أهمل ظلمًا، وهو ملحمة عن بناء السكك الحديد.

لكن الديكتاتوريين أرادوا أيضًا فنًّا يعبر عن نموذجهم المثالي لـ«الشعب»، ويفضل أن يصور الفن هذا الشعب في لحظات ولائه للنظام الحاكم أو حماسته له. نتج من هذا كم مشهود من اللوحات الرهيبة، لا يميز الواحدة عن الأخرى منها أساسًا إلا وجه القائد القومي وزيّه. كانت النتائج في الأدب أقل كارثية، على الرغم من أنها نادرًا ما استحقت العودة إلى قراءتها مرة أخرى. لكن التصوير الفوتوغرافي والأفلام السينمائية كانا صالحين في أي حال لأهداف السلطة في هذا الصدد.

أخيرًا، أمل الدكتاتوريون في حشد الماضي القومي لمصلحتهم، مضفين عليه صبغة أسطورية، أو مخترعين أساطير له حيثما لزم الأمر. كانت روما القديمة مرجع الفاشية الإيطالية، أما ألمانيا الهتلرية فكان مرجعها مزيجًا من البرابرة

الأنقياء بشكل جذري من سكان الغابات الجرمانية المعروفة باسم التيوتونية، وفرسان العصور الوسطى، وكان مرجع إسبانيا تحت حكم فرانكو عصر الحكام الكاثوليكيين المنتصرين الذي طردوا الكفار وقاوموا لوثر (Luther). أما الاتحاد السوفياتي فوجد قبل كل شيء مشكلات أكبر في احتواء تراث القياصرة الذي دمرته الثورة، لكن ستالين وجد في نهاية المطاف أن من المقبول حشد هذا التراث، خصوصًا ضد الألمان. لكن اللجوء إلى الاستمرار التاريخي عبر قرون متخيلة لم يحدث قط بشكل طبيعي كما حدث في دكتاتوريات اليمين.

كم من الفن الذي أُنتِج للسلطة بقي في هذه البلدان؟ من المدهش أن القليل منه هو الذي بقي في ألمانيا، وبقي قدر أكبر من ذلك في إيطاليا، وربما وجد معظم ما بقي منه في روسيا (بما في ذلك الترميم الرائع لسانت بطرسبورغ بعد الحرب). شيء واحد فقط فني من جميع هذه الأعمال، هو العروض التي نتجت عن حشد السلطة للفن والناس بوصفهم ممثلين على مسرح عام. كان هذا أهم أثر للسلطة على الفن بين عامي 1930 و1945، واختفى مع اختفاء النظم الحاكمة التي ضمنت له البقاء من خلال التكرار المنتظم للطقوس العامة. كانت سباقات نورمبرغ، ويوم مايو واحتفالات الذكرى السنوية للثورة في الساحة الحمراء تقع موقع القلب في ما توقعته السلطة من الفن، وزالت إلى الأبد مع زوال هذه السلطة. أما الدول التي حققت نفسها في شكل سياسة استعراضية، فظهرت فظاظتها وعدم جدواها هي وفنها هذا. كان لا بد من استمرار العرض إذا أرادت الدولة - المسرح أن تحيا. وفي النهاية لم يستمر العرض. ونزل الستار، ولن يرفع أبدًا مرة أخرى.

الفصل العشرون
الحركة الطليعية تفشل(*)

الافتراض الأساس خلف جميع الحركات الطليعية في الفن التي سادت القرن السابق أن العلاقة بين الفن والمجتمع تغيرت تغيرًا أساسيًّا، وأن الطرائق القديمة للنظر إلى العالم لم تعد كافية، ولا بد من إيجاد طرائق جديدة. كان هذا الافتراض صحيحًا. والأكثر من ذلك أن الطرائق التي ننظر بها إلى العالم ونفهمه بها ذهنيًّا حدثت لها عملية تثوير. لكن هذا لم يتحقق في الفنون البصرية، ولم يكن من الممكن أن يتحقق عن طريق مشروعات الحركة الطليعية، وهذه هي حجتي.

سأناقش بعد قليل السبب الذي جعل الفنون البصرية بالذات معاقة من بين جميع الفنون. على أي حال، فشلت هذه الفنون صراحة فشلًا ذريعًا. وهجر الفنانون هذا المشروع حقًّا بعد قرن من التجريب في إعادة التفكير الثورية في الفن، ولنقل منذ عام 1905 إلى منتصف ستينيات القرن العشرين، تاركين وراءهم الطليعيين الذين صاروا قسمًا فرعيًّا من أقسام التسويق، أو «رائحة الموت الوشيك» إذا أمكن أن أستشهد بما كتبته في تاريخي الموجز عن القرن العشرين في كتابي **عصر التطرفات** (*Age of Extremes*). وضعت في الحسبان أيضًا

(*) في الأصل مادة للمؤلف نفسه وحقوق النشر محفوظة له، بعنوان: Eric Hobsbawm, *Behind the Times: The Decline and Fall of the Twentieth Century Avant-Gardes* (London: Thames and Hudson, 1998), © Eric Hobsbawm.

في هذا الكتاب ما إذا كان هذا يعني مجرد موت الطليعيين أو الفنون البصرية بوصفها فنونًا معترفًا بها تقليديًا ويمارسها الفنانون منذ عصر النهضة. لكني هنا سأترك السؤال الأوسع جانبًا.

اسمحوا لي أن أقول شيئًا في البداية لتجنب سوء الفهم. هذه المقالة ليست عن الأحكام الجمالية على الحركات الطليعية في القرن العشرين، ولا عن تقدير المهارة والموهبة. إنها ليست عن ذائقتي الخاصة وتفضيلاتي في الفنون. إنها عن الفشل التاريخي في قرننا لنوع الفن البصري الذي وصفه مرة موهولي ناغي (Moholy-Nagy) من مدرسة الباوهاوس بأنه «لا يتعدى إطار الصورة وقاعدة التمثال»[1].

نحن نتكلم عن فشل مزدوج. كان فشلًا لـ«الحداثة» - وهو مصطلح صك عند حوالى منتصف القرن العشرين - التي احتوى برنامجها على فكرة أن الفن المعاصر لا بد من أن يكون «تعبيرًا عن الزمان»، كما قال برودون (Proudhon) عن كوربيه (Courbet)، أو فلنصغها بعبارة اتحاد الفنانين النمساويين المعروف باسم حركة الانفصال الفنية: «كل عصر يحتاج إلى فنه، والفن يحتاج إلى الحرية»[2]؛ ذلك أن تمتع الفنانين بحرية فعل ما يريدونه لا ما يريده أي شخص آخر بالضرورة، كان مركزيًا للحركة الطليعية بقدر ما كانت الحداثة لها. ولقد أثر الطلب على الحداثة في الفنون بالقدر نفسه، إذ لا بد من أن يختلف فن كل عصر عما سبقه، بمعنى أنه يبدو أن العصر الذي يفترض استمرار التقدم يوحي بأن أي طريقة جديدة للتعبير عن الزمن يحتمل أن تكون أرقى مما سبقها، ويبني افتراضه هذا على أساس تناظر زائف بين الفن من جهة والعلم والتكنولوجيا من جهة أخرى، ومن الواضح أن هذا لا ينطبق دائمًا في جميع الأحوال. لم يوجد طبعًا إجماع على معنى «التعبير عن الزمن»، أو كيف يمكن التعبير عنه. ومعظم الإجابات تافهة أو بلاغية، حتى حين اتفق الفنانون على أن القرن كان أساسًا

---

(1) مقتبسة من: John Willett, *The New Sobriety: Art and Politics in the Weimar Period 1917-1933* (London: Thames and Hudson, 1978), p. 76.

(2) مقتبسة من: Linda Nochlin, ed., *Realism and Tradition in Art, 1848-1900: Sources and Documents* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1996), p. 53.

«عصر الآلة»، أو حتى - وأنا أستشهد بيكابيا (Picabia) في نيويورك في عام 1915 - أن «على الفن أن يجد أكثر طرائق التعبير حيوية من خلال الآلات»[3]، أو أن «الحركات الفنية الجديدة يمكن أن توجد فقط في مجتمع امتص إيقاع المدينة الكبيرة، ألا وهو الخاصية المعدنية للصناعة» (ماليفيتش)[4]. هل عنى المزيد للتكعيبيين أكثر من تفضيلهم للمخطط الهندسي للخطوط اللينة للجسد الحي، كما اشتكى أورتيغا إي غاسيت (Ortega y Gasset)؟ أو إلصاق أشياء من مصنوعات المجتمع الصناعي على قماش اللوحات؟ هل عنى المزيد للدادائيين أكثر مما عنى العمل الإنشائي الساخر لجون هارتفيلد (John Heartfield) الذي سمّاه شكل تاتليني كهربي ميكانيكي (*Electromechanical Tatlin Shape*)، صنعه من مكونات صناعية، وعرضه الدادائيون، مستلهمًا الأخبار الواردة عن «فن آلي» جديد ابتكره البنائيون الروس[5]؟ هل عنى مجرد صنع صور مستلهمة من الآلات، كما فعل ليجيه (Léger) بمنتهى الروعة؟ كان المستقبليون يتمتعون بما يكفي من الذكاء لترك الآلات الواقعية جانبًا والتركيز على محاولة خلق انطباع بإيقاعها وسرعتها؛ على عكس جان كوكتو (Jean Cocteau) الذي تحدث عن إيقاع الماكينات من حيث ميزان الشعر وقوافيه[6]. باختصار، لم يكن بين الطرائق العديدة للتعبير عن الحداثة المرتبطة بالآلة سواء بالتصوير أو بالإنشاءات، التي لم تشيّد بغرض الاستعمال، أي شيء مشترك ما عدا كلمة «الآلة»، كذلك يمكن أن يشتركوا في تفضيل الخطوط المستقيمة على المنحنية، وإن لم يكن دائمًا. لم يوجد منطق مقنع في الأشكال الجديدة من التعبير، وهذا هو السبب في أن مختلف المدارس والأساليب استطاع بعضها أن يوجد مع البعض الآخر، ولم يبق منها شيء، واستطاع الفنانون أنفسهم تغيير أساليبهم مثلما يغيرون قمصانهم. تكمن «الحداثة» في الزمن المتغير، لا في الفنون التي حاولت التعبير عنه.

---

(3) «French Artistic Spur on American Art,» *New York Tribune* (24 October 1915).

(4) مقتبس من: Liliane Brion-Guerry, ed., *L'Année 1913: Les Forms esthétique de l'oeuvre d'art à la vielle de la première guerre mondiale* (Paris: Éditions Klinksieck, 1971), p. 89 note 34.

(5) Catalogue of Exhibition, *Berlin-Moskau 1900-1950*, p. 118 (fig. 1), pp. 120-121.

(6) Brion-Guerry, ed., Ibid., p. 86, note 27.

كان الفشل الثاني أكثر حدة في الفنون البصرية عنه في أي فن آخر، إذ زاد اتضاح العجز التقني في الوسيط الأساسي لتصوير اللوحات منذ عصر النهضة، ألا وهو اللوحة المصورة على قماش، من أجل «التعبير عن الزمن»، أو للتنافس حقًا مع الطرائق الجديدة لتنفيذ الكثير من وظائفها التقليدية. يتلخص تاريخ فناني الفنون البصرية من الطليعيين في القرن الحالي في النضال ضد سرعة زوال الأعمال الفنية بفعل التكنولوجيا.

هل يمكن أن نقول أيضًا إن تصوير اللوحات والنحت وجدا نفسيهما في ظروف غير مواتية بطريقة أخرى؟ لقد كانا أقل المكونات أهمية أو بروزًا بين ما قُدّم من الأعمال العظيمة العديدة أو الجماعية المليئة بالحركة التي تصاعدت بوصفها التجربة الثقافية النموذجية للقرن العشرين، من الأوبرا العظيمة عند أحد الأطراف إلى الفيلم، والفيديو وحفلات موسيقى الروك عند الطرف الآخر. لم يع أحد هذا الوضع كما وعاه الطليعيون الذين آمنوا بهدم الجُدُر بين اللون، والصوت، والشكل، والكلمات منذ وُجد الفن الجديد (Art Nouveau)، وكان إيمانهم بذلك ثابتًا مشبوبًا منذ وجود المستقبليين، أي أنهم آمنوا بوحدة الفنون. وكما في **الفن الشامل** (Gesamtkunstwerk) [= انظر الثبت التعريفي] لفاغنر، يقَدَّم الفعل من خلال الموسيقى، والكلمة، والإيماءة، والإضاءة، أما الصورة الساكنة فتشكل خلفية المشهد. من جهتها اعتمدت الأفلام السينمائية على الكتب منذ بدايتها، وجلبت كُتَّابًا ممن حققوا صيتًا أدبيًّا، مثل فوكنر (Faulkner) وهمنغواي (Hemingway)، على الرغم من أن نتيجة الاستعانة بمثل هؤلاء الأدباء لم تكن جيدة إلا في ما ندر. وكان أثر تصوير اللوحات في القرن العشرين على الأفلام السينمائية محدودًا (في ما عدا أثرها على الأفلام الطليعية النوعية)، فنجد شيئًا من التعبيرية في سينما فايمر، وتأثير صور إدوارد هوبر (Edward Hopper) للبيوت الأميركية على مصممي المناظر في هوليوود. وليس مفاجئًا أن يحتوي فهرس كتاب **تاريخ أكسفورد لسينما العالم** (*Oxford History of World Cinema*) عنوانًا عن الموسيقى (music)، لكنه لا يحتوي عنوانًا عن تصوير اللوحات، في ما عدا عنوان الرسوم المتحركة (animation) (والذي لا يظهر بدوره في كتاب روبرت هيوز **رؤى أميركية** (*American Vision*)، «التاريخ الملحمي للفن في أميركا»). ولم

يرشح أي فنان تصوير لوحات في تاريخ الفن المعتاد لنيل جائزة الأوسكار على الإطلاق، على عكس الأدباء ومؤلفي الموسيقى الكلاسيكية. كان فن الباليه هو الشكل الوحيد للفن الجماعي الذي كان مصورو اللوحات شركاء أصيلين لا ثانويين فيه، وخصوصًا مصوري اللوحات الطليعيين منذ دياغيليف.

لكن ما الصعوبات الخاصة التي واجهتها الفنون البصرية، بغض النظر عن هذا العيب الوارد حدوثه؟

لا بد من أن تبدأ أي دراسة لأي فنون بصرية في القرن العشرين لم تنتج بغرض الاستخدام - أعني تصوير اللوحات والنحت - من ملاحظة أنها من اهتمامات الأقلية. زار 21 في المئة من أهل هذا البلد متحفًا أو معرضًا فنيًّا مرة واحدة على الأقل في الربع الأخير من عام 1994، وقرأ 60 في المئة منهم كتبًا مرة واحدة على الأقل أسبوعيًّا، واستمع 58 في المئة منهم إلى التسجيلات والشرائط مرة واحدة على الأقل أسبوعيًّا، ويفترض أن حوالى نسبة 96 في المئة من جميع مشاهدي التلفزيون قد شاهدوا أفلامًا أو ما يعادلها بشكل منتظم[7]. أما عن ممارسة الفنون، فقد ادعى 4.4 في المئة فقط من الفرنسيين في عام 1974 أنهم رسموا لوحات أو نحتوا منحوتات من باب الهواية، مقابل 15.4 في المئة قالوا إنهم عزفوا على آلة موسيقية[8]. إن مشكلة تصوير اللوحات والنحت مختلفة طبعًا. فالطلب على الصور يكون للاستهلاك الفردي أساسًا. لم يبرز تصوير اللوحات العام إلا عَرَضًا في قرننا، مثله في ذلك مثل الجداريات، وحدث هذا بشكل ملحوظ في المكسيك. وقد حدّ هذا من سوق أعمال الفنون البصرية، ما لم تكن متعلقة بشيء له جمهور واسع، مثل مغلفات أسطوانات التسجيل، والدوريات، والأغلفة الخارجية للكتب. لكن مع النمو السكاني وازدياد الثراء بين الناس، لم يوجد سبب مسبق لانكماش هذا السوق، حيث كان الطلب على الفنون التشكيلية عامًّا مقابل هذا النمو. كانت مشكلة

---

(7) The Economist, *Pocket Britain in Figures: 1997 Edition* (London: Profile Books, 1996), pp. 194-195.

(8) Theodore Zeldin, *France 1848-1945: Intellect, Taste and Anxiety* (Oxford: Clarendon Press, 1977), p. 446.

هذه الفنون أن سوق منتوجاتها الكبرى انهار في قرننا، وبالتحديد الصروح التذكارية العامة والمباني أو الأماكن المزينة بالأعمال الفنية التي رفضتها العمارة الحديثة. تذكروا عبارة أدولف لوس: «الزخارف جريمة». ومنذ عصر الذروة السابق على عام 1914، حين كان يقام خمسة وثلاثون صرحًا تذكاريًا في المتوسط في باريس في كل عقد، حدثت أيضًا إبادة للتماثيل، إذ اختفى خمسة وسبعون تمثالًا من باريس أثناء الحرب، وبذلك تغير وجه المدينة(9). ولم يوقف الطلب الهائل على النصب التذكارية للحرب بعد عام 1918، والارتفاع الموقت في عدد الدكتاتوريين السعداء بالمنحوتات من هبوط الطلب الدنيوي العادي عليها. وهكذا تختلف أزمة الفنون التشكيلية بعض الشيء عن أزمة تصوير اللوحات، وآسف أني لن أقول المزيد عنها. كما لن أقول المزيد حقًا عن العمارة، اللهم إلا حين تسنح المناسبة، وهي التي كانت حصينة إلى حد بعيد ضد هذه المشكلات التي عانت منها بقية الفنون البصرية.

لكن لا بد من أن نبدأ أيضًا من ملاحظة أخرى. فلقد عانت الفنون البصرية أكثر من غيرها من بقية الفنون الإبداعية من إنهاء التكنولوجيا لصلاحيتها. فهي - وبخاصة تصوير اللوحات - لم تكن قادرة على التأقلم مع ما سمّاه والتر بنجامين «عصر إمكان إعادة الإنتاج عن طريق التكنولوجيا». كانت هذه الفنون تعي منافسة التكنولوجيا لها في شكل الكاميرا، كما كانت تعي عدم قدرتها على النجاة من هذه المنافسة، ونشأ وعيها بهذا منذ منتصف القرن التاسع عشر - أي منذ الزمن الذي أمكننا فيه إدراك الحركات الواعية للطليعيين في تصوير اللوحات - على الرغم من أن كلمة الطليعية نفسها لم تكن قد دخلت بعد في الخطاب الجاري عن الفنون. أشار ناقد محافظ من نقاد التصوير الفوتوغرافي في وقت مبكر يرجع إلى عام 1850 إلى أنه لا بد من أن يُعَرِّض التصوير الفوتوغرافي «جميع فروع الفن لخطر جدي، مثل فنون الحفر على الأسطح، والطباعة الحجرية (الليثوغراف)، والصور التي تصور مشاهد وأحداث من الحياة اليومية،

(9) Pierre Nora, ed., *Les Lieux de mémoire II: La Nation* (Paris: Gallimard, 1986), vol. 3, p. 256.

وفن البورتريه»[10]. وبعد حوالى ستين عامًا من ذلك، ذهب المستقبلي الإيطالي بوتشيوني (Boccioni) إلى أنه لا بد من التعبير عن الفن المعاصر بعبارات مجردة، أو بإضفاء الطابع الروحاني على الهدف، لأن «الوسائل الآلية تغلبت الآن على الصور التمثيلية التقليدية»[11]. ما كانت الدادائية لتحاول التنافس مع الكاميرا، أو حتى تحاول أن تكون كاميرا ذات روح، كما فعل التأثيريون الذين وضعوا ثقتهم في أقل العدسات ثباتًا، ألا وهي العين البشرية[12]، هذا على الأقل ما صرح به فايلند هرتزفيلد (Wieland Herzfelde) عن الدادائية. وقال جاكسون بولوك (Jackson Pollock) في عام 1950 إن الفن لا بد من أن يعبر عن المشاعر، لأن تصوير الأشياء يحدث الآن بواسطة الكاميرات[13]. يمكن الاستشهاد بأمثلة شبيهة بذلك من أي عقد من عقود القرن تقريبًا وحتى وقتنا الحاضر. وكما لاحظ رئيس مركز بومبيدو في عام 1998، فإن «القرن العشرين ينتمي إلى التصوير الفوتوغرافي، وليس إلى تصوير اللوحات»[14].

هذا النوع من التصريحات مألوف لكل من ألقى ولو نظرة على الكتابات السابقة عن الفنون - على الأقل في التقليد الغربي منذ عصر النهضة - حيث إن من الواضح أنها لا يمكن أن تنطبق على الفنون التي لا تتعلق بالمحاكاة أو غيرها من أنماط تقديم الصور التمثيلية، أو التي تسعى إلى أهداف أخرى. هذه الفنون فيها حقيقة واضحة. لكن يوجد في رأيي سبب لا يقل عن ذلك قوة للحرب الخاسرة التي شنتها الفنون التقليدية ضد التكنولوجيا في قرننا. إنه نمط الإنتاج الذي التزم به فنان الفنون البصرية، والذي وجد صعوبة أو حتى استحالة في الإفلات منه. تنتج في هذا النمط من الإنتاج أعمال فنية فريدة يدويًا، ولا

---

(10) Gisèle Freund, *Photographie und bürgerliche Gesellschaft* (Munich: Verlag Ronger and Bernhard, 1968), p. 92.

(11) مقتبس من: Brion-Guerry, ed., *L'Année 1913: Les Forms esthétique de l'oeuvre d'art à la vielle de la première guerre mondiale.*

(12) *Catalogue Paris-Berlin, 1900-1933* (Paris: Pompidou Centre, 1978), pp. 170-171.

(13) مقتبس من: Charles Harrison and Paul Wood, eds., *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell, 1992), p. 576.

(14) مقتبس من: Suzy Menkes, «Man Ray, Designer behind the Camera,» *International Herald Tribune*, 5/5/1998.

يمكن نسخها حرفيًا إلا بالطريقة نفسها. والعمل الفني النموذجي محكوم عليه حقًا باستحالة نسخه تمامًا، حيث إن فرادته موثقة بتوقيع الفنان، ومصدق عليها في سجلات تاريخ إنتاج العمل ومآل ملكيته. وُجدت بالطبع احتمالات كثيرة كامنة في الأعمال التي صممت من أجل إعادة إنتاجها تقنيًا، منها الكثير من الاحتمالات الاقتصادية، لكن المنتَج الفريد من نوعه، الذي يعزى إلى صانع واحد وحيد، ظل أساس مكانة الفن البصري من الطبقة الرفيعة و«الفنان» صاحب المكانة العليا، تمييزًا له عن الحرفي الصانع غير المتميز أو «الأجير العادي». وأصر مصورو اللوحات الطليعيون أيضًا على مكانتهم الخاصة بوصفهم فنانين. وما زالت قامة مصوري اللوحات تميل إلى التناسب مع حجم الأطر المحيطة بصورهم حتى اليوم تقريبًا. ينتمي هذا النمط من أنماط الإنتاج عادة إلى مجتمع من رعاة الفنون، أو إلى جماعات صغيرة تتنافس في كثرة الإنفاق، ولا تزال هذه حقًا أسس تجارة الفن المربحة بالفعل. لكنها غير ملائمة بعمق لاقتصاد يعتمد على طلب الآلاف بل الملايين للسلعة، لا على طلب أفراد أو عشرات قليلة أو كثيرة لها؛ باختصار، هي غير ملائمة لاقتصاد هذا القرن المعتمد على الجماهير الغفيرة.

لم تعانِ أي فنون أخرى من هذه المشكلة. استمرت العمارة، كما نعرف، فنًا يعتمد على الرعاة، وهذا سبب استمرارها باقتدار في إنتاج معجزات ضخمة فريدة من نوعها، باستخدام التكنولوجيا الحديثة أو من دون استخدامها. وهي أيضًا حصينة ضد التزييف لأسباب واضحة، وهو من أسباب هلاك فن تصوير اللوحات. أما فنون المسرح، فعلى الرغم من أنها عتيقة بدرجة معقولة، فقد اعتمدت بحكم طبيعتها على تكرار عروض الأداء أمام جمهور كبير، بمعنى أنها اعتمدت على إمكان إعادة إنتاج أعمالها. يصدق الشيء نفسه على الموسيقى حتى قبل دخول التكنولوجيا الحديثة لإعادة إنتاج الصوت التي جعلتها في متناول المستمع بما يتجاوز نطاق الاتصال من الفم إلى الأذن. يحدث التعبير عن النموذج المعياري للعمل الموسيقي بشيفرة من الرموز وظيفتها الأساسية جعل تكرار أداء الموسيقى في الإمكان. كان التكرار المستمر بالطبع غير ممكن ولا يحظى بتقدير كبير في هذه الفنون قبل القرن العشرين، حين صارت إعادة

الإنتاج الآلية الدقيقة للعمل الفني أمرًا ذا جدوى. ونأتي أخيرًا إلى الأدب الذي حل مشكلة الفن في عصر أتاح إعادة الإنتاج منذ قرون مضت. لقد حررته الطباعة من الخطاطين، ومن يليهم طبقيًّا من النسّاخين. أما الاختراع الألمعي لكتب الجيب في القرن السادس عشر فقد أعطى للأدب الشكل القابل للحمل، والنقل، والتضاعف عالميًا ما مكّنه حتى الآن من إبعاد جميع تحديات التكنولوجيا الحديثة عنه، والتي كان من المفترض أن تحل محل الكتاب، مثل الفيلم، والراديو، والتلفزيون، والكتاب المسموع، والسي دي روم وشاشة الكمبيوتر اللذين لا يحلان محل الكتاب المطبوع إلا لأغراض خاصة جدًا.

من ثم تختلف أزمة الفنون البصرية من حيث النوع عن أزمة بقية الفنون التي مرت بأزمة حتى الآن في القرن العشرين. لم يتخلَّ الأدب قط عن الاستخدام التقليدي للغة، ولا حتى الشعر تخلى عن قيود الوزن. أما التجارب الوجيزة والمنعزلة التي كسرت هذه القواعد مثل صحوة فينيغان(*)، فتظل هامشية، أو أنها لا تعامل بصفتها أدبًا على الإطلاق، مثل «القصيدة الداداثية الصوتية المقدمة في ملصق» للفنان الداداثي راوول هاوسمان (Raul Hausmann). كانت الثورة الحداثية هنا ملائمة للاستمرار التقني. وفي الموسيقى، قاطع المؤلفون الموسيقيون الطليعيون بشكل أكثر فجائية لغة القرن التاسع عشر، لكن كتلة جماهير الموسيقى ظلت مخلصة للكلاسيكيات، يعززها مبدعو القرن التاسع عشر الذين أتوا بعد فاغنر. لقد احتفظوا بالاحتكار الضمني لمخزون فنون الأداء الشعبية، وما زالوا يحتفظون به. من ثم يأتي هذا بالكامل تقريبًا

(*) صحوة فينيغان (Finnegans Wake): نص طليعي لجايمس جويس تكمن أهميته في أسلوبه التجريبي الصعب، وهو آخر أعمال جويس، كتبه في باريس ونشر في عام 1939 قبل وفاته بعامين. النص مليء بالتوريات والكلمات المخترعة، ويعتقد النقاد أنه يحاكي تجربة الحلم، ويتبع أسلوب تيار الوعي. لا يوجد قراء كثيرون للنص لصعوبته، وخلوه من البداية والوسط والنهاية. يتناول النص أسرة والصراعات التي تدور داخلها، ويبدأ وينتهي بالجزء عينه من الجملة، ما يعطيه الشكل الدائري الذي لا ينتهي أبدًا. نشر جويس أجزاء متفرقة من النص في الصحافة بدءًا من عام 1924، لكنه احتفظ بالعنوان سرًّا حتى نشر الكتاب بأكمله في أيار/ مايو 1939. قوبل الكتاب بهجوم لغرابة أسلوبه وصعوبته، لكنه اتخذ مكانه في سجل الأدب الإنكليزي، ومدحه بعض النقاد، ووضعته المكتبة الحديثة في المرتبة السابعة والسبعين بين أفضل مائة كتاب مكتوب باللغة الإنكليزية في القرن العشرين [المترجمة].

من المقابر. إن الشكل التقليدي للمحاكاة في الفنون البصرية فقط هو الذي اختفى تمامًا عن الأنظار، وخصوصًا في تصوير اللوحات، وهو الشكل الذي مثّل فن الصالونات في القرن التاسع عشر، كما شهد الهبوط الحاد في ثمنه في سوق الفن بين الحربين. ولم يُعِد أحد تأهيله حتى اليوم، على الرغم من كل ما بذله تجار الفنون من جهد. من ثم كانت الأخبار الطيبة للحركة الطليعية في تصوير اللوحات أنها كانت اللعبة الحية الوحيدة في البلدة، أما الأخبار السيئة فهي أن العامة لم يحبوها. لم يبدأ تصوير اللوحات التجريدي في البيع بأسعار جادة حتى الحرب الباردة، حين استفاد - بالمناسبة - من كراهية هتلر وستالين له. من ثم صار نوعًا من الفن الرسمي للعالم الحر ضد الشمولية، وهو مصير غريب لأعداء التقاليد البرجوازية.

لم تكن هذه مشكلة كبيرة طالما لم يتخلَّ الفنانون عن جوهر الفن البصري التقليدي، وبالذات الصور التمثيلية. توسع الطليعيون حقًّا، الموسيقيون منهم وفنانو الفنون البصرية - التأثيريون، والرمزيون، وبعد التأثيريين، وفنانو الفن الجديد (Art Nouveau)، وما شابه ذلك - حتى نهاية القرن التاسع عشر في استخدام اللغة القديمة لا في التخلي عنها، كما وسعوا من نطاق الموضوعات التي يمكن الفنانين معالجتها. ومن المفارقة أن التنافس في مجال التصوير الفوتوغرافي أثبت هنا أنه محفز. ظل فنانو تصوير اللوحات يمتلكون الحق المطلق في التلوين، وتكاد تكون مصادفة صعبة هنا أن اللون صار يتمتع بمزيد من الحيوية، ما لم يكن بالحدة، من التأثيريين وحتى الوحشيين [= انظر الثبت التعريفي]. وبدا أيضًا أنهم يحتفظون باحتكار «التعبيرية» [= انظر الثبت التعريفي] بأوسع معانيها العامة، ومن ثم استغلوا القدرة على حقن الواقعية بالعاطفة - التي كانت شديدة القوة - ما إن تراخت الروابط التي تحافظ على تماسك المذهب الطبيعي، كما يشهد فان غوغ (Van Gogh) ومونك (Munch). وفي الواقع، أتت تكنولوجيا الفيلم السينمائي في ما بعد لتظهر قدرتها على المنافسة.

ونعيد القول إن الفنانين ظلوا يحاولون الاقتراب من الواقع الملموس أكثر مما تقدر الآلة، أو على الأقل ادعوا ذلك، وذلك باللجوء إلى العلم مقابل

التكنولوجيا. هذا على الأقل ما قاله فنانون مثل سيزان (Cézanne)، وسوراه (Seurat) وبيسارو، أو ما قاله لهم دعائيون مثل زولا (Zola) أو أبولينير[15] (Apollinaire). عيب هذا الإجراء أنه أبعد تصوير اللوحات عما تراه العين - بمعنى الإدراك المادي للضوء الذي لا يكف أبدًا عن التغير على الأشياء، أو العلاقات بين مساقط الأشياء، وأشكالها، أو البنية الجيولوجية لها - لمصلحة الشيفرات التقليدية لما يُفترض أن تظهر عليه أشكال السماوات، والأشجار، والناس. لكن المسافة لم تكن شاسعة جدًّا بينهما حتى مجيء التكعيبيين، وصار طليعيو نهايات القرن التاسع عشر وحتى بعد التأثيريين، الذين يدخلون في الفئة نفسها أيضًا، جزءًا من مجموعة الفن المقبولة. والحقيقة أن فنانيهم اكتسبوا شهرة واسعة أصيلة بين الجمهور، بقدر ما ينطبق لفظ الشهرة على تصوير اللوحات. يظهر رينوار (Renoir) وفان غوغ في بحث بورديو عن الذائقة الفرنسية في سبعينيات القرن العشرين بوصفهما أشهر فنانين حتى الآن على جميع المستويات الاجتماعية - المهنية على الإطلاق، في ما عدا الأكاديميين و«منتجي الفنون» (ينتصر غويا (Goya) وبروغل (Brueghel) على رينوار على هذين الصعيدين، ويؤخرانه إلى المركز الرابع)[16]. أتت القطيعة الحقيقية بين الجمهور والفنان مع القرن الجديد. ظل فان غوغ في عينة بورديو مثلًا أكثر شهرة بأربع مرات من براك (Braque)، حتى بين أرفع الجماعات ثقافة، على الرغم من ختم القبول الاجتماعي الذي حازه الفن التجريدي، الذي ادعى 43 في المئة من العينة أنهم يحبونه. ومقابل كل واحد ممن اختاروا التكعيبي الفرنسي البارز بعناية في ما يسمى «الطبقات الشعبية»، اختار عشرة الهولندي؛ بينما اختاره سبعة من الطبقة الوسطى، بل وفي الطبقة العليا فاز فان غوغ على براك بسهولة بخمسة أصوات مقابل واحد.

أما لماذا قطعت الحركة الطليعية قصدًا هذه العلاقة المستمرة مع الماضي

---

(15) Zeldin, *France 1848-1945: Intellect, Taste and Anxiety*, pp. 480-481.

(16) Pierre Bourdieu, *La Distinction: Critique sociale du jugement* (Paris: Éditions de Minuit, 1979), p. 615.

طُلب من المستجيبين الاختيار من بين هؤلاء الفنانين: رافائيل، وبوفيه، وأوتريلو، وفلامينك، وواتو، ورينوار، وفان غوغ، ودالي، وبراك، وغويا، وبروغل، وكاندينسكي.

في ما بين عامي 1905 و1915 مثلًا، فسؤال لا أستطيع الإجابة عنه بكفاءة. لكن ما إن فعلت ذلك حتى كانت بالضرورة في طريقها نحو التيه. ما الذي يمكن تصوير اللوحات أن يفعله ما إن يتخلى عن اللغة التقليدية للصور التمثيلية، أو يبتعد بما فيه الكفاية عن لغتها التقليدية ليجعلها غير مفهومة؟ ما الذي يمكنه توصيله؟ إلى أين كان الفن الجديد متجهًا؟ امتلأ نصف القرن الذي مضى ما بين الوحشيين إلى فن البوب آرت بمحاولات يائسة للإجابة عن هذا السؤال عن طريق تتابع لانهائي من الأساليب الجديدة، وما أصدره أصحابها من بيانات حصينة مرتبطة بهذه الأساليب. وعلى عكس الاعتقاد التقليدي، لم يكن في ما بينها أي شيء مشترك، ما عدا اقتناع أصحابها بأهمية أن يكون المرء فنانًا، وما إن تُرِكت الصورة التمثيلية للكاميرات حتى صار أي شيء مشروعًا باسم الفن، طالما ادعى الفنان أنه من إبداعه الشخصي. ولم يكن حتى من الممكن تحديد اتجاه عام، مثل الابتعاد عن الصورة التمثيلية والاتجاه نحو التجريد، أو الابتعاد عن المضمون والاتجاه نحو الشكل واللون إلا في فترات وجيزة. لم تأتِ مذاهب **الموضوعية الجديدة** (*Neue Sachlichkeit*) [= انظر الثبت التعريفي] والسريالية قبل مذهب التكعيبية، بل أتت بعده. قال ناقد ذو وجهة نظر عن جاكسون بولوك (Jackson Pollock)، التعبيري التجريدي بامتياز، إنه «ربما لو كان عاش حتى السبعين من عمره... لرآه الناس الآن فنانًا صوريًّا (من أتباع التصويرية) [= انظر الثبت التعريفي] مر بمرحلة تجريدية واحدة في بدايات منتصف عمره»[17].

تضفي هذه الحالة من عدم اليقين روحًا معينة من اليأس على تاريخ الطليعيين. كان الطليعيون ممزقين دائمًا بين الاعتقاد بعدم وجود مستقبل لفن الماضي - حتى الماضي القريب، ولا حتى لأي نوع من الفن بالمعنى القديم للكلمة - والاعتقاد أن ما كانوا يفعلونه في الدور الاجتماعي القديم لـ«الفنانين» و«العباقرة» كان مهمًّا، وضاربًا بجذوره في التقليد العظيم للماضي. وعلى

---

(17) Robert Hughes, *American Vision: The Epic History of Art in America* (London: Harvill, 1997), pp. 487-488.

الرغم من امتعاض مارينيتي من ذوق التكعيبيين، فقد كانوا «مغرمين» بشكل طبيعي جدًا «بالنزعة التقليدية التي تميز بها بوسان (Poussin)، وإنغر (Ingres)، وكورو (Corot)»[18]. والأكثر عبثية، أن المرحوم إيف كلاين الذي لون جميع أقمشة لوحاته وغيرها من الأشياء بلون أزرق موحد بالطريقة نفسها التي يدهن بها نقّاش الجُدُر حوائط البيوت، يمكن أن يعتبر اختزالًا يبلغ حد العبثية (*reductio ad absurdum*) لنشاط الفنان، لكنه برر هذا بقوله إن جيوتو (Giotto) وتشيمابو (Cimabue) كانا يقصدان فنًّا «وحيد اللون»[19]. حاول كتالوغ معرض «الأحاسيس»(*) الذي أقيم حديثًا إزاحة مكانة جيريكو (Géricault)، ومانيه (Manet)، وغويا، وبوش (Bosch) لمصلحة من يشبهون الأخوين جايك ودينوس تشابمان (Jake and Dinos Chapman).

لكن الحرية الجديدة زادت بقدر هائل من نطاق ما كان يمكن عمله في الفنون البصرية. وكانت ملهمة ومحررة في الوقت نفسه، خصوصًا لمن كانوا

(18) Brion-Guerry, ed., *L'Année 1913: Les Formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, p. 297, note 29.

(19) Harrison and Wood, eds., *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, p. 804.

(*) معرض «الأحاسيس» (Sensations Show): هو معرض لمجموعة من أعمال الفن المعاصر بلغت 110 أعمال لفنانين بريطانيين شباب عددهم 42 فنانًا وفنانة. الأعمال من مقتنيات تشارلز ساتشي. نظم المعرض الأول في عام 1997 في الأكاديمية الملكية للفنون بلندن، ثم سافر في جولات في برلين ونيويورك، وكان مقررًا أن يسافر إلى أستراليا، لكن مدير قاعة العرض الوطنية هناك اعترض عليه بوصفه «شديد القرب من السوق». وقد أثار المعرض جدلًا في لندن ونيويورك بسبب لوحة جمعت ما بين قاتلة الأطفال ميرا هندلي والعذراء مريم. كذلك أثارت أعمال أخرى استياء الجمهور، مثل عمل لداميان هيرست عبارة عن سمكة قرش محفوظة في الفورمالين وعليها عنوان «استحالة الموت الجسدي في عقل شخص حي»، علاوة على أعمال تصور موضوعات جنسية صريحة، ما جعل القائمين على المعرض يضعون تحذيرًا للآباء والأمهات، وقصروا إحدى القاعات على من هم فوق الثامنة عشرة. بلغت ثورة الجمهور حد تحطيم بعض القاعات، وإلقاء الحبر والبيض على لوحة القاتلة والعذراء، مع احتجاج أهالي ضحايا السفاحة والسفاحة نفسها على اللوحة، في حين وصفت الإذاعة البريطانية المعرض بأنه مجموعة من الأشلاء والمشاهد الجنسية الصريحة، لكن زوار المعرض في لندن بلغوا 300,000 مشاهد. وفي برلين وصفه أحد النقاد بأنه «معرض بعنوان الإحساس خال من الإحساس». وفي نيويورك هدد عمدتها بسحب الدعم المقدم من الحكومة إلى متحف بروكلين الذي استضاف المعرض بسبب صورة العذراء والقاتلة، ولوحة لفنان آخر ألصق براز الفيل على وجه صورة العذراء، وقال العمدة إنه من غير المعقول أن تنفق أموال الحكومة لتزدري ديانات الناس. أوقفت الحكومة المعرض في عام 1999 [المترجمة].

يعتقدون أن قرنًا غير مسبوق يحتاج إلى التعبير عنه بطرائق غير مسبوقة. يكاد يكون مستحيلًا ألا أشارككم الاستثارة والبهجة الخالصين المنبعثين عن مثل هذه التسجيلات لعصر بطولي في الفنون مثل معرض برلين - موسكو العظيم الذي أقيم في سنة 1996-1997. لكن هذا لا يمكن أن يخفي شيئين: الأول، أن ما يمكن توصيله باللغات الجديدة الفقيرة لتصوير اللوحات أقل بكثير مما أمكن توصيله باللغات القديمة. والحقيقة أن هذا جعل من الأصعب، بل حتى من المستحيل، «التعبير عن الزمن» بطريقة يمكن توصيلها إلى الغير. أي شيء يزيد عن التدريبات التي تأخذ «شكلًا له دلالة» - وهذه هي عبارة جماعة بلومزبيري(*) الشهيرة - أو يزيد عن التعبير عن المشاعر الذاتية، كان يحتاج إلى عبارات شارحة مصاحبة له وتعليقات عليه أكثر مما سبق على الإطلاق. يعني هذا أنه يحتاج إلى كلمات لا تزال لها معانٍ تقليدية. لم يكن لدى و. ب. ييتس (W. B. Yeats) بصفته شاعرًا أي مشكلات في توصيل آرائه الغريبة والغامضة

(*) بلومزبيري (Bloosmbury): مجموعة بلومزبيري عبارة عن جماعة من الكتاب، والمثقفين، والفلاسفة، والفنانين الإنكليز من الشريحة العليا للطبقة المتوسطة، من أبرز أعضائها فرجينيا وولف، وجون مينارد كينز، وفورستر، عاشوا جميعهم في بلومزبيري بلندن في إنكلترا، أو قربها، أو عملوا فيها في النصف الأول من القرن العشرين. لم يكن لهذه المجموعة شكل رسمي ولا كانوا يعقدون اجتماعات رسمية، لكنهم كانوا مجموعة غير رسمية من الأصدقاء والأقارب جمعهم اعتقادهم بأهمية الفنون، وأثرت كتاباتهم وآراؤهم في الأدب، والجماليات، والنقد والاقتصاد تأثيرًا عميقًا، كما كان اتجاههم نحو الحركة النسوية، وحركة حب السلام، والحرية الجنسية إيجابيًّا. أدرك بعض أعضائها مثل فرجينيا وولف العلاقة بين السياسات الرأسمالية، والاستعمار الإمبريالي، واضطهاد النساء، وجماليات الفن. عارضت المجموعة التقاليد الاجتماعية للعصر الفيكتوري، مفضلين العلاقات المفتوحة والحرية الشخصية، ومؤمنين بمبدأ اللذة. كان أعضاء المجموعة على الصعيد السياسي من ذوي الموقف اليساري الليبرالي، لكنهم لم يكونوا ناشطين سياسيين داخل مجموعتهم. تأثرت المجموعة بأفكار الفيلسوف مور عن أهمية الحالة الداخلية للإنسان وفصلها عن السلوك في العلاقات الشخصية، ومبدأ الفن للفن، مع رفض التفرقة بين الفنون الجميلة والفنون الزخرفية. عارض أعضاء المجموعة الحرب العالمية الأولى، ولم يحارب أي من رجالها في هذه الحرب، لكن الحرب فرقت جمعهم. وفي عام 1920 أعادت مولي مكارثي جمع شمل الجماعة، وشاركوا في كتابة مذكرات عن تجربتهم المشتركة كانوا يعقدون لها اجتماعات غير منتظمة. بدأ عقد المجموعة ينفرط بدءًا من ثلاثينيات القرن العشرين، بموت بعضهم وقتل أو انتحار البعض الآخر، لكن اختلاف مشارب الأعضاء مع وحدتهم في مجموعة ساعدهم على تحقيق الشهرة كل في مجال كتابته [المترجمة].

بعض الشيء، لكن لولا الكلمات لاستحال اكتشاف ما أراد موندريان (Mondrian) وكاندينسكي (Kandinsky) التعبير عنه من آرائهما التي يؤمنان بها بقوة عن العالم، وهي آراء غريبة بقدر غرابة آراء ييتس نفسه. ثانيًا، يمكن الوسائط الجديدة التي ظهرت في القرن الجديد التعبير عن هذا القرن بطريقة أكثر فاعلية بكثير. باختصار، وأيًا يكن ما حاول الطليعيون فعله، فقد كان إما مستحيلًا أو يمكن فعله بشكل أفضل عن طريق وسيط آخر. لهذا السبب كان معظم الادعاءات الثورية للحركة الطليعية بلاغيًا أو استعاريًا.

فلنأخذ التكعيبية، وهي الحركة الطليعية التي وُصفت أكثر من مرة بأنها «أكثر الحركات الفنية ثورية وتأثيرًا في القرن العشرين»[20]. قد يكون هذا صحيحًا طالما تعلق الأمر بمصوري اللوحات الآخرين، على الأقل في ما بين عام 1907 والحرب العالمية الأولى، على الرغم من أني أعتقد أنه طالما تعلق الأمر بالفنون في مجملها، فإن السريالية كان من المفترض أن تكون أكثر تأثيرًا، ربما لأن إلهامها لم يكن بصريًا في الأساس. ولكن هل كانت التكعيبية هي التي أضفت الطابع الثوري على الطريقة التي نرى بها العالم جميعنا، وليس مصوّرو اللوحات المحترفون وحدهم؟ فمثلًا، ادعت التكعيبية أنها تقدم وجوهًا مختلفة للأشياء في الوقت نفسه، فتعطي، إذا جاز القول، منظرًا متعدد الأبعاد لما يمكن أن يكون، لولا ذلك، طبيعة صامتة أو وجهًا إنسانيًا مثلًا (في الحقيقة، حين ننظر إلى لوحات المرحلة التحليلية من التكعيبية، نظل في حاجة إلى من يخبرنا بأن هذا ما يفترض أنهم يفعلونه). لكن الأفلام السينمائية بدأت في الوقت نفسه تقريبًا مع التكعيبية، أي منذ عام 1907 فصاعدًا، في تطوير تقنيات المنظور المتعدد، عبر تنويع تركيز بؤرة الكاميرا والخدع التي تجرى على الفيلم في المونتاج، ما جعل جمهورًا كبيرًا - بل نكاد نكون كلنا - يألف فهم الواقع من خلال إدراك مختلف أوجهه بشكل متزامن، أو يكاد يكون متزامنًا، وهذا من دون الحاجة إلى تعليق مصاحب. كما أن الإلهام حتى حين كان يأتي من

---

(20) Alan Bullock and Oliver Stallybrass, eds., *The Fontana Dictionary of Modern Thought* (London: Fontana, 1977), entry: «Cubism».

التكعيبية مباشرة، كما يفترض في الصورة الفوتوغرافية لرودشينكو(*)، فإن المصور الفوتوغرافي هو الذي يوصل بصراحة معنى التجديد بشكل أكثر فاعلية من لوحة مقارنة لبيكاسو(**)، لهذا ثبت أن الفوتومونتاج(***) أداة قوية للدعاية. وأنا لا أقارن طبعًا بين القيمة الجمالية لبيكاسو ورودشينكو.

باختصار، يستحيل إنكار أن الثورة الحقيقية في فنون القرن العشرين لم ينجزها الطليعيون الآخذون بالحداثة، بل أنجزت خارج نطاق المجال الذي اعتُرف به رسميًا على أنه «الفن». لقد أنجزها المنطق المختلط للتكنولوجيا والسوق الشامل، أي التحول الديمقراطي للاستهلاك الجمالي. وأنجزتها السينما أساسًا بالطبع، وليدة التصوير الفوتوغرافي والفن المركزي للقرن العشرين. إن لوحة غيرنيكا (*Guernica*) لبيكاسو أكثر قدرة على التعبير بوصفها فنًا، لكن حين نتحدث بلغة التقنيات، فإن فيلم **ذهب مع الريح** (*Gone with the Wind*) للمنتج سلزنيك (Selznick) عمل فني أكثر ثورية. لهذا كانت الرسوم المتحركة لديزني، مهما كان تدنيها عن الجمال الخالي من الزخارف لأعمال موندريان، أكثر ثورية من اللوحات الزيتية، وأفضل منها في توصيل الرسالة. أما الإعلانات والأفلام التي ظهرت على يد كاتبي نصوص الإعلانات، والعاملين في المجال لمجرد الحصول على أجر، والتقنيين، فلم تكتف بإغراق الحياة اليومية في خبرة جمالية، بل حولت الجماهير إلى قبول الابتكارات الجريئة

(*) Alexander Rodchenko, Portrait of the Artist Alexander Svenchenko (1924),
يستخدم ألكسندر رودشينكو في لوحة «ثورة الفنان ألكسندر سفنتشنكو» التعريض المزدوج للوصول إلى تأثير بتعدد الأبعاد [المؤلف].

(**) Pablo Picasso, *Cubist Portrait of Daniel-Henry Kahnweiler*, 1910 [المؤلف].

(***) الفوتومونتاج (Photomontage): عملية تشكل بها صورة مركبة عن طريق قطع ولصق صورتين أو أكثر، لخلق إيهام بموضوع غير واقعي. لو صور الناتج فوتوغرافيًا لا تبدو الطبقات المنفصلة المكونة للصورة؛ فتعطي تأثيرًا بصريًا يوحي بموضوع خيالي. بدأت هذه التقنية في العصر الفيكتوري، لكنها ازدادت في زمن الحرب العالمية الثانية حين كان المصورون ينتجون صورًا تجمع بين الجندي على سلاحه وبين أحبائه وأفراد عائلته بالطبع المزدوج لصورتين التقطتا في زمانين ومكانين مختلفين. استخدم الدادائيون هذه التقنية للاحتجاج على الحرب العالمية الأولى. ازدادت التقنية سهولة بدخول برمجيات الكمبيوتر إلى المجال مثل أدوبي فوتوشوب؛ فحسنت من النتائج وأسرعت بإنتاج الصور المركبة [المترجمة].

في ما يدركونه بصريًّا، كما جعلت ثوريي تصوير اللوحات على أقمشة مشدودة على إطار متأخرين عنهم، ومعزولين، ولا علاقة لهم بالموضوع إلى حد بعيد. يمكن الكاميرا المركبة على حامل متحرك أن توصل الإحساس بالسرعة أفضل من لوحة مستقبلية لبالًّا (Balla). إن الفكرة وراء الفنون الثورية الحقيقية هي أنها تحظى بقبول الجماهير بسبب أن عليها أن تتواصل معهم. ولم يصبح الوسيط هو الرسالة إلا في الفن الطليعي فقط. أما في الحياة الواقعية، فأضفيت الصبغة الثورية على الوسيط من أجل خاطر الرسالة.

كان لا بد من انتصار المجتمع الاستهلاكي الحديث في خمسينيات القرن العشرين لجعل الحركة الطليعية تدرك هذا. وما إن أدركه فنانوها حتى اختفى مبرر وجودهم.

لم تعد المدارس الطليعية منشغلة منذ ستينيات القرن العشرين - منذ فن البوب آرت - بالعمل على تثوير الفن، بل بإعلان إفلاسها. من ثم أتى النكوص الغريب إلى الفن المفاهيمي والدادائية. في النموذج الأصلي لهذه الفنون لعام 1914 وما بعده، لم يكن من المفترض أن تكون هذه طرائق لتثوير الفن بل للقضاء عليه، أو على الأقل لإعلان عدم أهميته، عن طريق رسم شارب مثلًا على وجه الموناليزا، والتعامل مع عجلة الدراجة بوصفها «عملًا فنيًّا»، كما فعل مارسيل دوشامب. وحين لم يفهم عامة الجمهور الفكرة، عرض دوشامب مبولته موقعة بتوقيع فني اخترعه. كان دوشامب محظوظًا إلى حد يكفي لأن يفعل هذا في نيويورك، حيث صار اسمًا عظيمًا، وليس في باريس، حيث كان مجرد مهرج مثقف لامع جدًّا بين عديدين من أمثاله، ولم يكن له موقف بوصفه فنانًا (وكما يقول كارتييه بريسون (Cartier-Bresson): «لم يكن فنانًا جيدًا على الإطلاق»). كانت الدادائية جادة حتى في أكثر نكاتها يأسًا؛ لم يكن فيها شيء ظريف، ولا ساخر، ولا داع إلى عدم المبالاة. أرادت أن تدمر الفن مع البرجوازية، بوصفهما جزءًا من العالم جلب الحرب العظمى. لم تقبل الدادائية العالم. وحين انتقل جورج غروز إلى الولايات المتحدة الأميركية ووجد هناك عالمًا لم يمقته، فقد قوته بوصفه فنانًا.

لم يرغب وارهول وفنانو البوب آرت في تدمير أي شيء أو تثويره، ناهيك عن أي عالم. على العكس، قبلوا ذلك العالم، بل أحبوه. لقد أدركوا ببساطة أن الفن البصري التقليدي الذي ينتجه الفنان ما عاد له مكان في المجتمع الاستهلاكي، إلا كطريقة لكسب المال طبعًا. فالعالم الواقعي الذي يغمر كل ساعة من ساعات الصحو بطوفان من فوضى الأصوات، والصور، والرموز، والافتراضات بوجود تجربة مشتركة، وضع الفن خارج إطار المشروعات الاستثمارية، بوصفه نشاطًا له خصوصية. تكمن أهمية وارهول - بل إني أقول عظمة شخصه الغريب وغير المتفق عليه - في رفضه المتسق لفعل أي شيء، بل في جعله من نفسه قناة سلبية أكثر قبولًا للعالم الذي يكتسب خبرته من خلال تشبعه بما تبثه الوسائط. إنه لا يشكل شيئًا. ليس لديه أي غمز أو لمز، أو سخرية، أو عاطفة مفرطة، أو أي تعليق لاذع على الإطلاق، إلا ضمنيًّا في اختيار رموزه المكررة آليًّا - ماو، ومارلين مونرو، ومعلبات حساء كامبل - وربما في انشغاله العميق بالموت. ومن المفارقات في مجمل أعماله المزعجة - على الرغم من أن هذا لا يحدث في أي عمل منفرد - أننا نقترب حقًّا من نوع من «التعبير عن الزمن» الذي عاشه الأميركيون المعاصرون. لكن هذا لم يتحقق بإبداع أعمال فنية بالمعنى التقليدي.

لم يبق منذئذٍ لتصوير اللوحات الطليعي أي شيء كي يفعله. عادت الدادائية، لكنها لم تعد هذه المرة بوصفها احتجاجًا يائسًا ضد عالم لا يحتمل، بل بوصفها الهدية الدادائية القديمة التي هي عبارة عن حيل مثيرة بارعة من أجل الدعاية الجماهيرية. وصار تصوير اللوحات نفسه في تراجع. وأضحت المفاهيمية هي نكهة اليوم؛ لأنها سهلة، وهي شيء يمكن حتى لمن لا يمتلك مهارة من الناس أن يفعله، لكن كاميرات الفيديو لا يمكنها فعله، وهذا الشيء هو بالتحديد امتلاك أفكار، خصوصًا إذا لم يكن ضروريًّا أن تكون أفكارًا جيدة أو مثيرة للاهتمام. وألاحظ في لمحة عابرة أن تصوير اللوحات الفعلي اختفى من جائزة تيرنر لهذا العام تمامًا.

هل كان تاريخ طليعيي القرن العشرين نخبويًّا بالكامل إذاً؟ هل اقتصرت

نتائجه بالكامل على عالم فني منغلق على نفسه؟ هل فشلوا تمامًا في مشروعهم للتعبير عن القرن العشرين وتغييره؟ ليس تمامًا. كان لديهم طريق يمكنهم من خلاله تحقيق قطيعة مع التقليد المعيق للفن بوصفه إنتاج أعمال فنية لا يمكن إعادة إنتاجها، صنعها فنانون لإرضاء أنفسهم ليس إلا. كان ذلك الطريق إدراك منطق الحياة والإنتاج في المجتمع الصناعي، لأن المجتمع الصناعي كان يمكنه بالطبع إدراك الحاجة إلى التجديد في الجماليات بالإضافة إلى التجديد التقني، حتى لو كان السبب فقط أن الإنتاج والتسويق/ الدعاية يحتاجانهما كليهما. كان للمعايير «الحداثية» قيمة عملية للتصميم الصناعي والإنتاج الكبير الممكنن. وكانت تقنيات الحركة الطليعية فعالة في الإعلان. ونحن نعيش في بيئة بصرية شكلها طليعيو بدايات القرن العشرين بقدر ما أتت منهم هذه الأفكار. وكثيرًا ما أتت منهم، على الرغم من أن ذلك لم يحدث دائمًا وبالضرورة. لم ينتج أكثر أعمال الطليعيين أصالة في بريطانيا في حقبة ما بين الحربين بوصفه عملًا فنيًا على الإطلاق، بل بوصفه حلاً تقنيًا كفؤًا لمشكلة كيف تقدم المعلومات: إنه خريطة نظام مترو أنفاق لندن. وبالمناسبة، يظهر إفلاس الحركة الطليعية بوضوح في تعديل سايمون باترسون (Simon Patterson)(*) لهذه الخريطة بلا معنى في معرض «الأحاسيس» لهذا العام.

مارس أحد تقاليد الحركة الطليعية دور همزة الوصل بين عالمي القرنين التاسع عشر والعشرين، وهو التقليد الذي أدى من وليام موريس، وحركة الفنون والحِرَف إلى الباوهاوس، كما اعترف نيكولاوس بفزنر عن حق[21]، على الأقل ما إن نفض عن كاهله الكراهية الأصيلة للإنتاج الصناعي، والهندسة والتوزيع في المجتمع الصناعي. وضح جون ويليت (John Willett) كيف فعلت مدرسة الباوهاوس هذا في بدايات عشرينيات القرن العشرين. تكمن قوة هذا التقليد - تعززه البنائية الروسية عندما كان في مدرسة الباوهاوس - في أن ما يشعل لهبه ليس اهتمامات الفنانين بالمسائل التقنية النخبوية بوصفهم مبدعين عباقرة

(*) Simon Patterson, *The Great Bear* (Lithograph, 1992) [المؤلف].

(21) Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius* (1st 1936); rev. ed. (London: Penguin, 1991).

أفرادًا، بل بوصفهم بنائين لمجتمع أفضل. وكما قال موهولي ناغي (Moholy-Nagy)، وهو رجل نفي من هنغاريا بعد هزيمة الجمهورية الهنغارية السوفياتية التي لم تعش طويلًا: «البنائية هي اشتراكية الرؤية». قفز هذا النوع من طليعية ما بعد 1917 عابرًا الطليعيين البعيدين عن السياسة، بل حتى المعادين لها بين عامي 1905 و1914، عائدًا إلى الحركات الملتزمة اجتماعيًّا لثمانينيات القرن التاسع عشر وبدايات تسعينياته. ارتبط الفن الجديد مرة أخرى ارتباطًا لا تنفصم عراه ببناء مجتمع جديد، أو على الأقل مجتمع مُحَسَّن. وكانت قوة دفعه اجتماعية وجمالية في آن. من ثم أتت مركزية البناء لهذا المشروع، علمًا بأن كلمة البناء هي الكلمة الألمانية التي اشتق منها اسم مدرسة الباوهاوس.

زاد معنى جماليات «عصر الآلة» هنا على مجرد المعنى البلاغي للكلمة. فبرنامج عشرينيات القرن العشرين الرامي إلى تغيير طريقة عيش الآدميين التي راقت للفنانين الذين يمكنهم الإسهام مباشرة في هذا الهدف مال إلى أن يكون مزيجًا من التخطيط العام والمدينة الفاضلة تكنولوجيًّا. كان زواجًا بين هنري فورد، الذي أراد تقديم سيارات حيثما لا توجد سيارات، وطموحات البلديات الاشتراكية لتقديم حمامات حيثما لا توجد أي حمامات. كلاهما ادعى بطريقة مختلفة أنه من الخبراء الذين يعرفون ما هو الأفضل، وهدف كلاهما إلى إحداث تحسن عام، ولم يعط كلاهما أولولية للاختيار الشخصي («يمكنك أن تحصل على سياراتي بأي لون طالما أنها سوداء»). تصور هؤلاء الناس البيوت، بل حتى المدن، مثلما تصوروا السيارات - التي اعتبرها لو كوربوزييه (Le Corbusier) نموذجًا لإنشاء المنازل[22] - على أنها منتوجات للمنطق العام للإنتاج الصناعي. يمكن تطبيق المبدأ الأساسي لـ«عصر الآلة» على البيئات البشرية وأماكن سكنى البشر (التي هي «آلة ليعيش فيها الإنسان») بإيجاد الحل للمشكلة المركبة التي يؤدي حلها إلى الوصول إلى تعظيم استفادة الإنسان من استخدامه مكانًا محدودًا، بحيث يراعي هذا المكان **التكنولوجيا الحيوية** [= انظر الثبت التعريفي] التي تجعل بيئة المكان تتوافق مع الجسد الإنساني،

---

(22) Brion-Guerry, ed., *L'Année 1913: Les Formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, p. 86, note 27.

ويكون ذا جدوى اقتصادية. كان هذا المبدأ مثالًا جيدًا، جعل حياة الكثيرين من الناس أفضل، حتى لو انتمت الطموحات الطوباوية للمدينة المشعة(*) إلى عصر الاحتياجات المتواضعة والوسائل المحدودة في زمننا الحالي، حتى في أغنى بلدان العالم، بعيدًا من الوفرة المفرطة، ومن ثم الاختيار الممكن للمستهلك.

لكن تغيير المجتمع يزيد عما تقدر مدارس الفنون والتصميم إنجازه وحدها، وهذا ما اكتشفته حتى مدرسة الباوهاوس. ولم يُنجز هذا التغيير. واسمحوا لي أن أختتم بالاستشهاد بآخر جملة من محاضرة بول كلي (Paul Klee) عن «الفن الحديث» وأكثرها حزنًا، والتي ألقاها في وقت ليس ببعيد عن زمن مدرسة الباوهاوس التي كانت وقتذاك في ذروة إبداعها (1924): «لا نملك دعم الشعب لنا، لكننا نطمح للوصول إلى الشعب. هكذا بدأنا، هناك في مدرسة الباوهاوس. بدأنا مع مجتمع محلي أعطيناه كل ما لدينا. لا يمكننا أن نفعل أكثر من ذلك»[23]. ولم يكن عطاؤهم كافيًا.

(*) المدينة المشعة (Cité radieuse): المدينة المشعة نموذج سكني ابتكره لو كوربوزييه متخذًا طول الإنسان وحدة للقياس في تصميمه، ومتوخيًا فيها التآلف مع الطبيعة والقرب منها، فهي مصنوعة بمقاييس الإنسان لخدمة الإنسان. تتميز العمائر في المدينة المشعة بوجود طرقات فسيحة بين الشقق، تتيح للجيران الوقوف معًا وتبادل الحديث، وتتبع كل عمارة سكنية متاجر، وحضانة، ومكتبة، ونادي سينما، وشرفة على السطوح بها حمام سباحة، ومركز للياقة البدنية، كما يوجد بالعمارة فندق. إنها مدينة رأسية مستقلة داخل المدينة الأفقية. بدأ كوربوزييه بناء أول مدينة مشعة في عام 1947 في مرسيليا، وانتهى إنشاؤها في عام 1952. يصف السكان هذه العمارة بأنها رائعة ومدهشة، وقد أعجبتهم الحدائق الواسعة الملحقة بها التي تتيح التمتع بالشمس للجميع، والطرقات الواسعة بين الشقق التي يمارسون فيها رياضة ركوب الدراجات، ويلعب أطفالهم بأمان. كان هذا هو هدف التصميم، لكن المالك باع في ما بعد بعض الشقق، والسطوح، والمتاجر، ولم يبق من المنافع المشتركة لسكان العمارة إلا الحضانة. وسجل المبنى في عام 1986 بوصفه مبنى تذكاريًا، وأتم عامه الخمسين في عام 2002. إنها من المدن الفاضلة (اليوتوبيا) الحضرية القليلة التي نُفذت وما زالت موجودة. وقد أنشئت بعد ذلك أربع مدن مشعة أخرى في فرنسا [المترجمة].

(23) Paul Klee, *Uber die moderne Kunst* (Berlin: Verlag Benteli, 1945), p. 53.

القسم الرابع

من الفن إلى الأسطورة

الفصل الحادي والعشرون
الفنان يتجه نحو فن البوب: ثقافتنا المتفجرة(*)

لا يخلو التاريخ الاجتماعي للحيوان النبيل، ألا وهو الحصان، من أهمية لدارسي الفنون. تأكدت أهمية وظيفته في العالم ذات مرة، وما زال يقدم حتى اليوم مقياس القوة في جميع مجالاتها في البلد. لقد نقل الرجال، وجر الأشياء، ودوره الأقل وضوحًا في حياة البشر مستمد من استحالة الفصل بينه وبين البشر عمليًّا في الحياة العادية؛ فهو رمز للمكانة لأثرياء ملاك الأراضي، ومبرر للمقامرة والتمتع بالعطلات للفقراء من غير مالكي الأراضي، وموضوع لإعجاب مصوري اللوحات والنحاتين... إلخ. ذهب كل هذا اليوم إلى غير رجعة. لقد حلت السيارة محله تمامًا وبشكل مرضٍ خارج نطاق القليل من البلدان غير المتقدمة والمناطق الخاصة؛ فهي تجري أسرع من الحصان، كما حل محله الجرار الذي يجر أحمالًا أثقل مما يجره الحصان. وبقي الحصان بوصفه ترفًا لا غير. كان لا بد، بناء على ذلك، من مراجعة الفكر البشري سواء عن مشكلات النقل أو عن وظائف الحصان، كما كان لا بد من تغيير هذا الفكر تغييرًا جذريًّا، لأن معظم الفكر الذي كان موجودًا في عصر الخيول عن هذه الموضوعات صار لا علاقة له بالموضوع أو بلا جدوى.

(*) نشرت للمرة الأولى بعنوان: «Pop Goes the Artist,» *Times Literary Supplement*, no. 3277 (17 December 1964).

يماثل وضع الفنون في القرن العشرين وضع الحصان. لقد جعل التقدم التكنولوجي الفنون زائدة عن الحاجة هي الأخرى، ولا بد من أن تكون المهمة الأولى للنقد اكتشاف كيف حدث هذا، وما الذي حل محلها بالضبط. لقد انتاب التردد معظم من مارسوا الفنون أو كتبوا عنها حتى الآن في مواجهة هذا الوضع بصراحة، ويرجع هذا جزئيًا إلى أن لديهم مبررًا لترددهم، هو أن الروايات - حتى البوليسية منها - لم يكتبها الكمبيوتر بنفسه بعد حتى الآن، لكن هذا التردد يرجع أساسًا إلى أن أي طبقة من الناس لن تتحمس لكتابة نعيها بنفسها. كما أن منتوجات الحرف اليدوية القديمة أو فنون الحرفيين مستمرة في الازدهار بوصفها ترفًا، مثل حيوان السيسي (الفرس صغير الحجم) الذي كان يوجد خارج المناطق الحضرية، وكان الفنانون الذين يتجون بطريقة الحرف اليدوية القديمة التي عفا عليها الزمن أكثر نجاحًا في التأقلم مع الإنتاج الآلي الكبير من قدرة الحصان على ذلك. لكن الحقائق الاقتصادية حاسمة. صار الكاتب المحترف للكتب في موقع النسّاج على النول اليدوي بعد إدخال النول الذي يعمل بمحرك، حيث يمكن أن تُكسب ثلثا أو ثلاثة أرباع حرفته دخلًا أقل مما يكسبه الطابع على الآلة الكاتبة، ويمكن جمع عدد الكتاب الذين يتمكنون تمامًا من العيش من مبيعات كتبهم في غرفة واحدة، وليست واسعة جدًا. وتعرف وكالات الإعلانات ومحرروها جميعهم أن من يطلب الأجور العالية اليوم هو المصور الفوتوغرافي وليس «الفنان».

إن الثورة الصناعية التي حدثت في منتوجات العقول لها سببان، مثل نظيرتها في المنتوجات المادية: التقدم التقني الذي حل محل المهارات اليدوية، والطلب الكبير عليها الذي جعلها غير كافية. يكمن أهم وجوه الثورة الصناعية ليس في مجرد قدرتها على إعادة إنتاج الإبداعات الفردية بكميات كبيرة، بل في قدرتها على الحلول محل الإبداع؛ فمختلف أشكال الطباعة قد أنتجت الإبداعات الفردية بكميات كبيرة منذ زمن بعيد من دون أن تغير سمات الكتابة تغييرًا جوهريًا، وكذلك الغرامافون لم يدخل تعديلات جوهرية على الموسيقى. أما التصوير الفوتوغرافي فقد حوّل الفنون البصرية تحولًا كبيرًا، والأكثر من هذا والمؤثر بدرجة أعلى ما حدث في الموسيقى التي دخلت

حديثًا على نحو أكبر إلى عالم الأصوات الصناعية (الذي ربما يقارَن بالألياف الصناعية في المنسوجات)، لكن الكتابة ما زالت تقاوم المكننة الأصيلة، على الرغم من بحث «العلماء» المكثف عن ماكينات ترجمة ذات كفاءة. والحق أن الأخذ بالآلات الميكانيكية الفعلية ليس هو الذي يحدد السمة «الصناعية» لأي فن على أي حال، بل ما يحددها هو تقسيم عملية الإبداع الفردي إلى أقسام متخصصة، كما في مصنع الدبابيس اليدوي الشهير(*) الذي وصفه آدم سميث (Adam Smith). إنه تذويب المنتج الفرد في كيان جمعي، ينسقه مدير تنفيذي أو إداري. فللرواية مؤلف، لكن لا يوجد للجريدة مؤلف؛ بل ربما لا يكون في حالة الجريدة التي تراجَع قصصها، أو يعاد كتابتها، أو تجمع من مادة خام أو شبه معالجة أي شيء يمكن وصفه بأنه تأليف جماعي لعدة مؤلفين.

مثل هذه الوسائل الصناعية مهمة للعرض الذي يلبي احتياجات الطلب غير المحدود للجمهور الكبير المعتاد على أن الترفيه أو الفن ليس نشاطًا عرضيًّا،

(*) مصنع الدبابيس اليدوي الشهير لآدم سميث (Pin Factory of Adam Smith): أكد عالم الاجتماع آدم سميث في كتابه ثروة الأمم (1776) على أهمية تقسيم العمل في الفكر الاقتصادي الكلاسيكي، ورأى أنه يؤدي إلى زيادة مهارة العامل، وإلى توفير الوقت اللازم للإنتاج، كما أن التخصص الذي يترتب على تقسيم العمل يؤدي إلى الوصول إلى أفضل الطرائق لأداء العمل، وإلى اختراع الأدوات التي تساعد العامل على زيادة الإنتاج أيضًا. كما أكد على أن تقسيم العمل وما ينطوي عليه من تخصص يؤدي إلى إدخال تحسينات مستمرة على عملية الإنتاج، وتؤدي التحسينات بدورها إلى الزيادة المستمرة للإنتاج. وضرب لذلك مثاله المشهور في إنتاج الدبابيس الذي يثبت فيه زيادة الإنتاجية عند تقسيم العمل. فأورد أن عاملًا واحدًا فقط يمكن أن ينتج عشرين دبوسًا في اليوم الواحد لو صنع الدبوس وحده من الألف إلى الياء، لكن إذا وظف المصنع عشرة أشخاص مع تقسيم العمل إلى ثماني عشرة خطوة لإنتاج الدبوس بحيث يتخصص كل عامل منهم في خطوة أو أكثر، مثل سحب المعدن إلى خيوط، وتقسيمه إلى دبابيس بأطوال واحدة، وتدبيب طرف الدبوس، وصنع الرأس، وتركيب الرأس على الجسم... إلخ، فإنهم مجتمعين يمكنهم إنتاج 48000 دبوس في اليوم الواحد. وبذلك يؤدي تقسيم العمل إلى زيادة المهارة في أداء الأعمال، وذلك بسبب تبسيط الأعمال المطلوبة، وتنظيم العمل بشكل أكفأ من حيث التوقيت والتتابع والإشراف، وتوفير الوقت وتقليل الفاقد أثناء انتقال العامل من عملية إلى أخرى، وتسهيل استخدام الآلة نتيجة لتقسيم العملية الإنتاجية إلى عدة عمليات جزئية، كل ما سبق يؤدي إلى زيادة الكفاءة الإنتاجية وزيادة الإنتاج. لكن المبالغة في تقسيم العمل لها عيوب مثل الملل من تكرار العمل الواحد عينه، وفقدان العامل إحساسه بنتيجة عمله لأنه يقوم بعملية جزئية فقط على عكس الحرفي الذي يتولى إنتاج السلعة بأكملها [المترجمة].

بل نشاطًا مستمرًا لا ينقطع مثل تيار الماء، كما يحدث في أكثر منتوجات الثقافة التكنولوجية منطقية، ألا وهي الإذاعة. يمكن أن يستمر الإنتاج الحرفي في فروع معينة من الأدب، مثل الروايات النفعية، ليس لأن الطلب عليه أقل، وأكثر بقاء وأكثر تقطعًا وحسب، بل أيضًا لأن السوق يمكن أن يعتمد في إنتاجه على كميات كبيرة من العمالة الموقتة غير المتفرغة، وعلى استعداد الكتاب المحترفين إلى تحويل أنفسهم إلى قراصنة يسطون على كتابات غيرهم. لكن لا يزال الصانع الحرفي الفرد الذي يحاول بصدق إنتاج كتب بمعدل صناعي إما يقتل نفسه بالإفراط في العمل، مثل إدغار والاس (Edgar Wallace)، أو يهجر المحاولة بعد فترة، مثل سيمينون (Simenon). تأخذ الفنون التي تمثل المنتوجات الجديدة للعصر الصناعي مثل الأفلام، والإذاعة، والموسيقى الشعبية بتقسيم واسع للعمل منذ البداية، كما فعلت دائمًا حقًا أعمال معينة جماعية أو تعاونية في جوهرها، وخصوصًا فنون العمارة والأداء المسرحي.

ومن الواضح أن ما يخرج من مثل هذا الإنتاج الصناعي أو شبه الصناعي شيء شديد الاختلاف عن «الأعمال الفنية» المصنوعة يدويًا التي ينتجها النوع التقليدي من الفنون، ولا يمكن الحكم عليه بالطريقة نفسها. ربما يبقى بعض «الأعمال» الثورية الذي يمكن تحديد هويته، لكن يمكن الحكم عليه بالطريقة القديمة، مثل الأفلام العظيمة، على الرغم من أننا لا نعرف بوضوح ما إذا كانت هذه أفضل طريقة للحكم عليه أم لا. قد يظهر بعض الأعمال الفنية ذات الطراز القديم، بالمصادفة إذا جاز لنا القول، كما ظهر كتّاب ذوي موهبة أدبية فردية، مثل هاميت أو سيمينون، من معطف جنس أدبي قائم بالأساس على السطو على أعمال الآخرين، لكن رواية الجريمة الحديثة تطلب ألا يحكم عليها سام سبايد بل بيري مايسون(*) الذي يقدم نقدًا تقليديًا فارغًا تمامًا. ربما لا يكون في

(*) سام سبايد (Sam Spade) وبيري مايسون (Perry Mason): شخصيات خيالية في أعمال فنية. فسام سبايد مخبر خاص وبطل رواية الصقر المالطي للمؤلف داشييل هاميت التي كتبها في عام 1930، كما ظهر في قصص عدة قصيرة للمؤلف نفسه. أما بيري مايسون فهو محامي الدفاع الذي يتولى دور البطولة في الروايات البوليسية للروائي إيرل ستانلي غاردنر. ظهر بيري مايسون في أكثر من 80 رواية وقصة قصيرة للمؤلف. عولجت بعض هذه الروايات وقدمت للإذاعة، والتلفزيون، والسينما، مع ظهور شخصية بيري مايسون في هذه الوسائط [المترجمة].

بعض الحالات المتطرفة من هذه الأعمال والتي تزداد الألفة بها هذه التذكرة بالماضي، ومن أمثلة هذه الحالات الصحف، والمسلسلات التلفزيونية، وشرائط الرسوم الكاريكاتورية، ومجمل أعمال بعض صانعي موسيقى البوب. سيكون من المثير للسخرية الحكم على المسلسل الإذاعي «*Gunsmoke*» (دخان البندقية) بإجراءات التقييم النقدي التي نطبقها على همنغواي، وعلى سلسلة القصص المصورة آندي كاب(*) بتلك التي نطبقها على هوغارت، أو الحكم على فريق الرولنغ ستونز(**) بما يناسب تطبيقه على هوغو وولف (Hugo Wolf)، أو حتى كول بورتر (Cole Porter). في المقابل، لا يتأثر إنجاز أعمال الوسترن

(*) سلسلة القصص المصورة آندي كاب (Andy Capp): سلسلة قصص مصورة بريطانية لرسام الكاريكاتير ريغ سميث ظهرت في جريدتي الدايلي ميرور والصانداي ميرور منذ 5 آب/ أغسطس 1957. بطل السلسلة هو آندي كاب، وهو شاب عاطل من الطبقة العاملة، يعيش في مدينة هارتلبور الساحلية في شمال شرق إنكلترا، واسمه عبارة عن تورية من لفظ «Handicap» الذي يعني «المعاق». يهوى آندي رياضات عدة لا يجيدها، وينتهي اشتراكه فيها بالشجار مع زملائه وطرده من الملعب، كما يهوى معاقرة الخمر، وينتهي به الأمر بالسقوط في قناة للمياه، حيث يخرجه رجل الشرطة كما يخرج الصياد السمكة، أما لو اصطاد هو فلا يظفر بأكثر من سمكة زينة ضئيلة، ويعود إلى منزله متأخرًا على الدوام لينفق وقته في البيت راقدًا على الأريكة، ومتشاجرًا مع زوجته فلوري التي فاض بها الكيل. يظهر آندي دائمًا رث الهيئة، سكران، كسلان، غير حليق. زوجته تعمل وهو عاطل، بل يقترض منها نفقات شرابه ولعبه القمار. توفي ريغ سميث في عام 1998، لكن مؤلفين مجهولين استمروا في رسم وتأليف قصص آندي كاب، حتى بدأت تحمل اسم الرسام روجر ماهوني والكاتب روجر كيتل في عام 2004، وهي تظهر حاليًا بتوقيع ثلاثي: ماهوني، وغولدسميث، وغارنيت. وتحولت شخصيات آندي كاب إلى رسوم متحركة في عام 2012، كما صارت شخصية آندي كاب رمزًا إعلانيًا لنوع من الوجبات السريعة المغلفة. كرم البريطانيون شخصية آندي كاب بإقامة تمثال له في مدينة هارتبول في عام 2007، كما سبق أن حصل مبدع الشخصية ريغ سميث على جائزة الجمعية الوطنية لرسامي الكاريكاتير في عام 1974 [المترجمة].

(**) الرولنغ ستونز (Rolling Stones): يعد هذا الفريق واحدًا من أقوى فرق الروك وأعظمها في التاريخ، بل إن بعض النقاد يضعونه في المركز الثاني بعد فريق البيتلز من حيث التأثير على عالم الموسيقى الجماهيرية بصفة عامة. تكون هذا الفريق الإنكليزي أول الأمر من مايكل فيليب غاغر، وهو مغني الفريق الرئيس وملحن أغلب أعمال الفريق، بالاشتراك مع كيس ريتشارد، وهو عازف الغيتار الرئيس. كان غاغر وريتشارد صديقَي طفولة، ونما حبهما للموسيقى خصوصًا موسيقى الريذم والبلوز، والروك أند رول. ثم قررا أن يكوّنا فريقًا غنائيًا في عام 1962 حمل اسم «الرولنغ ستونز». كان أول أعمالهما الناجحة أغنية أهداها إليهما فريق البيتلز في عام 1964 وسبق أن غنوها وهي «أريد أن أكون رجلك» ووصل بها فريق الرولنغ ستونز إلى القمة في قوائم سباق الأغنيات البريطانية. ثم توالى نجاح الفريق خلال الستينيات والسبعينيات ووصل أغلب ما غنوا إلى القمة [المترجمة].

(رعاة البقر) بملاحظة أن ولا رواية واحدة أو فيلم واحد عن الغرب الأميركي قد حققا عملًا فنيًّا «عظيمًا» لا يمكن إنكار عظمته بالمعنى التقليدي. الحقيقة أن التصنيع جعل الناقد ذا الطراز القديم زائدًا على الحاجة بالقدر نفسه الذي جعل به الفنان ذا الطراز القديم زائدًا على الحاجة.

أول ما يجب عمله إزاء هذا الوضع هو قبوله، وهذا لا يعني إقراره. إن تمني اختفائه رد فعل طبيعي لكنه غير مثمر. وقد عبّر أومبرتو إيكو (Umberto Eco) عن المسألة بالشفافية التي تتميز بها أميركا اللاتينية:

> لا تكمن المشكلة في كيفية العودة، أي العودة إلى حالة ما قبل التصنيع، بل في أن نسأل أنفسنا تحت أي ظروف تؤدي علاقة الإنسان بالدائرة الإنتاجية إلى جعله في وضع ثانوي بالنسبة إلى النظام، وفي المقابل، كيف ينبغي لنا أن نتوسع في تصور صورة جديدة للإنسان في علاقته بالنظام الذي يشكله وفق شروطه: صورة ليست لإنسانية خالية من الآلة، بل لإنسانية حرة في علاقتها بالآلة[1].

لم ينفع رفض قبول عالم وسائل الإعلام الجماهيرية، كما لم ينفع قبوله من دون نظرة نقدية له، على الرغم من أن عدم جدوى الأخير من بين هذين الاتجاهين أقل نسبيًّا، لأنه يتضمن على الأقل القدرة على إدراك الحاجة إلى تحليل جديد لوضع غير مسبوق.

نجد ثلاثة مداخل عمومًا بين من حاولوا الوصول إلى صلح ثقافي مع الثقافة الصناعية. فالأميركيون اكتشفوا هذه الثقافة الصناعية، ووصفوها، وقاسوها [كميًّا]، أما الأوروبيون، لا سيما الفرنسيين والإيطاليين، فحللوها ونظّروا لها، والبريطانيون فسروها أخلاقيًّا. يخص عمل الأميركيين في المجال علم الاجتماع أساسًا، وهو معروف إلى حد معقول. أما عمل الإيطاليين مع الفرنسيين فغير معروف عمليًّا، ربما باستثناء كتاب النجوم (*The Stars*) لإدغار موران (Edgar Morin). فعلى الرغم من أن كتاب موران المعنون إصدارات روح

---

(1) Umberto Eco, *Apocalittici e integrati: communicazioni di massa e teorie della cultura di massa* (Milan: Bompiani, 1964).

العصر (*L'Esprit du Temps*) نشر منذ ما يزيد على عامين سابقين، فقد مر فعلًا من دون أن يدركه أحد في بريطانيا، ومحاولات مثل محاولات رولان بارت (Roland Barthes) لتحليل معنى مصطلحات أزياء النساء، أو محاولة إيفلين سوليرو (Evelyn Sullerot) لاستكشاف الصحافة النسوية (*La Presse féminine*) (باريس، 1963) مجهولة تمامًا. أما كتاب أومبرتو إيكو المروع والمتكامل (*Apocalittici e integrati*) - الذي يحمل عنوانًا بلغة المندرين بلا ضرورة - فيمكن أن يقدم للقارئ المجهود الثقافي الذي كرسه النقاد الإيطاليون للثقافة الجماهيرية في السنوات الخمس الماضية أو نحو ذلك، بتحليله الوثيق الموسع لمجلات ستيف كانيون، وسوبرمان، وشارلي براون(*)، وصناعة موسيقى البوب والتلفزيون. يتكون الجزء الأكبر من هذا الكتاب المتمكن من موضوعه باقتدار من إعادة طباعة لمواد أو دراسات نُشرت بالفعل من قبل.

كان النقد البريطاني في هذا المجال ومنذ زمن طويل احتكارًا عمليًا لليسار المحلي الجديد: أي كان يتجلى فيه الكثير من ليفس (Leavis) (لكن من دون الرفض الليفسي للثقافة ما بعد الصناعية)، وكمية أقل بكثير من ماركس، وكمية معقولة من الحنين إلى «ثقافة الطبقة العاملة»، وتشوق محموم شائع إلى الديمقراطية، ودافع تربوي ملح قوي، ودافع ملح قوي بالقدر نفسه لفعل الخير. إنه في الحقيقة بريطاني جدًا. لهذا فإن دراساتنا في الثقافة الجماهيرية تعوض

(*) ستيف كانيون، وسوبرمان، وشارلي براون (Steve Canyon, Superman and Charlie Brown): أبطال قصص مصورة بالرسوم الكاريكاتورية. ستيف كانيون سلسلة قصص مغامرات ألفها ورسمها ميلتون كانيف، وظلت تنشر من عام 1947 إلى أن توقفت بعد موت مؤلفها في عام 1988. وقد حصل كانيف على جائزة روبين للكاريكاتور عن هذه السلسلة المصورة في عام 1971. أما سوبرمان فهو شخصية خارقة مصورة بالرسوم الكاريكاتورية، يدعى بالبطل الجبار. بزغ نجمه في عام 1938 حين ظهر على صفحات العدد الأول من القصص المصورة في شهر حزيران/ يونيو من عام 1938، وظلت قصصه تتوالى حتى أصبح أشهر بطل خارق في العالم، ما جعل مجلة سوبرمان أشهر مجلة مصورة وترجمت إلى أغلب لغات العالم. مخترعا شخصية سوبرمان هما جيري سيغيل وجو شاستر، وقد ابتكرا هذه الشخصية أثناء عملهما لدى شركة ناشيونال كومكس التي أصبحت تحمل اليوم اسم دي سي كومكس. ثم تطورت قصص سوبرمان من صفحات المجلات إلى مسلسلات الإذاعة، ثم التلفزيون، ثم الأفلام السينمائية. وشارلي براون هو الطفل الأصلع بطل سلسلة القصص المصورة فول سوداني، أو بيناتس، من تأليف تشارلز شول. شارلي براون ابن حلاق، وهو طفل فاشل في كل ما يعمل [المترجمة].

مواضع ضعفها النظرية بنقاط قوتها العملية، على الرغم من أنها غير منهجية ثقافيًا وتشبه دراسات الهواة أحيانًا. لم يقتصر الأمر على قيامنا بفعل شيء لتحسين وسائل إعلامنا، كما توضح المقارنة بين التلفزيون البريطاني والأجنبي، بل كان مراقبونا واعين أيضًا في وقت أبكر وبطريقة أكثر حساسية لميول معينة، مثل ذائقة المراهقين، أكثر من علماء الاجتماع الفرنسيين والأميركيين الأكاديميين الأثقل وزنًا لكن الأقل تلمسًا لهذه الميول.

تتجلى فضائل هذا التقليد في كتاب **الفنون الشعبية** (*The Popular Arts*) لستيوارت هول (Stuart Hall) وبادي وانيل[2] (Paddy Whannel)، وهو أحد أوائل الإصدارات في المسار الوظيفي المشهود لهول بوصفه منظّرًا ثقافيًا. إنه أساسًا كتاب نقدي وتربوي، يزوّد ما فيه من مجموعة «الموضوعات قيد البحث والدراسة» بمواد تعليمية عملية. تشمل الموضوعات الأساسية للكتاب دراسات عن القوالب والفنانين الشعبيين «الجيدين» (موسيقى البلوز، وأفلام رعاة البقر، وبيلي هوليداي)، والتعامل مع العنف، والمخبرين الخصوصيين، والغراميات، والحب، و«الشعب»، وجمهور المراهقين، والموضوع المألوف لمثل هذه البحوث، ألا وهو صناعة الإعلانات. وتوجد فيه قائمة بالمراجع، وقائمة مفيدة بشكل خاص عن الجيد من الأفلام وتسجيلات موسيقى الجاز. قلبا المؤلفين في مكانهما الصحيح، وحججهما وخلاصاتهما جديرة بالإعجاب، وذائقتهما ممتازة وحساسيتهما للتطورات الاجتماعية عظيمة. لكنهما - مثل الكثير من المناقشات البريطانية للثقافة الجماهيرية - نادرًا ما واجها تمامًا السؤال حول ما إذا كان النوع التقليدي من «المعايير» يلائم الموضوع فعلًا. إنهما يميلان إلى البحث عند أحد الطرفين عن جرة الذهب الموجودة عند نهاية قوس قزح(*)، عن الفن الجماهيري الجيد المتميز عن الفن الجماهيري الرديء، وأحيانًا باستخدام العبارة المشروطة «جيد في حدود نوعه»، التي تتجنب الإجابة المباشرة عن السؤال.

---

(2) Stuart Hall and Paddy Whannel, *The Popular Arts* (London: Hutchinson, 1964).

(*) جرة الذهب الموجودة عند نهاية قوس قزح (The Crock at the End of the Rainbow): توجد أسطورة من الأدب الشعبي الإيرلندي عن جني قزم اسمه ليبرشون يعمل إسكافيًا، ويدخر ما يجمعه من عمله على شكل عملات ذهبية في جرة يخفيها تحت طرف قوس قزح [المترجمة].

لكن بينما قد يرحب المعلم في المدارس الشاملة التي لا تطلب الكثير من تلاميذها، والذي هو قارئ نموذجي لـ **الفنون الشعبية** (*The Popular Arts*) بالنصح بشأن كيف يري من يتولى رعايتهم أن آنيتا أوداي (Anita O'Day) أفضل من هيلين شابيرو (Helen Shapiro) التي يعلو قدرها بدورها عن سوزان موغان (Susan Maughan)، أو أن السيارة الرياضية من طراز زد كار(*) أفضل من السيارة العائلية الصغيرة المعروفة باسم السيارة المدمجة(**)، فإن مثل هذه النصيحة تخفي حقيقة أن بيلي هوليداي في عالم موسيقى البوب اليوم يمثل نزوة أكثر مما كان ريمبو (Rimbaud) بين كتاب المقطوعات على بطاقات التهنئة، وأن الفن الجماهيري الرديء قد يكون مؤثرًا بقدر تأثير الفن الجيد نفسه (حيثما يكون «جيدًا» و«رديئًا» كلاهما فئة لا صلة لها بالموضوع)، أو أكثر تأثيرًا من الفن الجيد (حيثما يكون لهما صلة).

في المقابل، قد تميل الدراسات البريطانية للثقافة الجماهيرية إلى القبول غير النقدي لما يتجلى فيها من صورة مرآوية «للشعب»، الذي هو جيد بحكم تعريفه. يقترب ريتشارد هوغارت من هذا أحيانًا في كتابه الشهير **فوائد القدرة**

(*) السيارة الرياضية من طراز زد كار (Z-Car): الفئة Z سيارة رياضية من إنتاج شركة نيسان للسيارات. ظهرت أول سيارة من هذا الطراز في عام 1969 باسم 240 Z، وزودت بمحرك سعة 2400 سي سي بقوة 150 حصانًا. ثم ظهر الطراز 300 ZX في عام 1990 مزودًا بمحركين أحدهما بسعة 3000 سي سي بقوة 222 حصانًا، والآخر بسعة 3000 سي سي أيضًا ولكنه بقوة 300 حصان. وتواصل نجاح طرازات الفئة Z حتى وصل الى آخرها المسمى 350 Z، وهي سيارة عملية تصلح للاستخدام اليومي كأي سيارة، وفي الوقت عينه سيارة رياضية ذات أداء قوي وتصلح للسباقات في الحلبات، مع توفير قدر كبير من إمكانية التعديل للمحرك أيضًا، فلا يُستغرب وجود سيارة 350 Z بقوة تتعدى 700 حصان. تصل السرعة القصوى لهذا الطراز من السيارات الى 280 كم/ ساعة، كما زودت ببعض التقنيات الجيدة التي تضيف المزيد من الثبات والأداء الرياضي الممتع إلى السيارة، مثل نظام حفظ الاتزان الذى يحافظ على اتزان السيارة إذا دخلت في بعض الرمال أو أي سطح يساعد على الانزلاق [المترجمة].

(**) السيارة العائلية الصغيرة المعروفة باسم السيارة المدمجة (Compact): السيارة العائلية الصغيرة أو السيارة المدمجة من سيارات الهاتشباك الصالون. تسع السيارة المدمجة خمسة من البالغين، وتكون سعة محركها عادة بين 1.4 و2.2 ليتر. وهي أكثر السيارات شعبية في معظم البلدان المتقدمة. من أمثلة السيارات العائلية الصغيرة هاتشباك السيارات المدمجة فورد فوكوس، وتويوتا كورولا، وميتسوبيشي لانسر [المترجمة].

على القراءة والكتابة (*The Uses of Literacy*)، وكذلك في اكتشافه للاهتمام الزائد عن الحد بالتفاصيل الحميمة للحالة البشرية في مجلة بيغز بايبر[3](*). يمكن المرء أن يقول كلامًا بالقدر نفسه عن بعض إعلانات المنظفات. لكن نقطة الضعف الجوهرية في هذين المدخلين إلى الفن الجماهيري هي التصميم على اكتشاف قيم البشرية التي سبقت الإنتاج الكبير، في وضع صارت فيه هذه القيم هامشية على أفضل تقدير. لا يوجد حصان يحاول استطلاع خبايا الأمور.

لكن لو لم يوجد حصان، فماذا يوجد إذًا؟ لا يُنتِج تدفق الثقافة الصناعية (أو يُنتِج بالمصادفة فقط) «العمل» الذي يدعو إلى الانتباه الفردي والمركز، بل يُنتِج استمرار عالم الجريدة المصطنع، وشرائط رسوم الكاريكاتير، أو التتابع اللانهائي لحلقات رعاة البقر أو الجريمة. إنه لا ينتج المناسبة الخاصة للباليه الرسمي، بل التدفق المستمر للمراقص الشعبية، ولا ينتج الشوق المحموم، بل المزاج، ولا البناء الجيد بل المدينة، ولا حتى التجربة التامة والخاصة بل التعددية المتزامنة، مثل العناوين العريضة المتباينة المتجاورة، وآلات تشغيل الموسيقى بقطع النقود في المقهى، والدراما التي تتناثر في أنحائها إعلانات الشامبو. كل هذا ليس جديدًا، لكنه الطريقة السائدة اليوم؛ فقد أشار والتر بنجامين ذات مرة إلى أن هذه هي الطريقة التقليدية التي تدرَك بها تجربة العمارة، بالتحديد بوصفها بيئة عامة للحياة لا تجميعًا لأبنية فردية. والنقد الجمالي الكلاسيكي لا علاقة له بهذا، لأن منتوجات التصنيع الثقافي تتجاوز تقنيات الفن، وتتقدم مباشرة إلى «أسلبة» متصاعدة للحياة. يوجد سبب وجيه لكون «شخصية» البطل هي السمة المميزة للملحمة اليومية التي لا تنتهي التي تبثها إلينا الصحافة والإذاعة، ولكون «خاصية النجومية» ميزة أهم من الموهبة أو

(3) Richard Hoggart, *The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life* (London: Chatto and Windus, 1957), pp. 86-87.

(*) مجلة بيغز بايبر (*Peg's Paper*): هي إحدى أوائل المجلات التي نشرت القصص الغرامية. كانت مجلة أسبوعية صدرت بين عامي 1919 و1949، مستهدفة أساسًا مخاطبة قارئات من شابات الطبقة العاملة [المترجمة].

التقنية في المؤدي الشعبي. يوضح المسلسل التلفزيوني «القائم على» شخصية ما أو رواية تقليدية هذه العملية.

وللمفارقة فإن هذا التطور الفائق الحداثة يعود بنا إلى أقدم وظيفة للفنون، ألا وهي شرح الأسطورة والأخلاقيات. وكما عبر موران عن هذا في موضع ما من عمله النجوم[4] (*Les Stars*):

> تتبع بنية الخيال نماذج أولية؛ إذ توجد نماذج من الروح البشرية تنظم أحلامها، وخصوصًا الأحلام المضفى عليها صبغة عقلانية، وموضوعات الأسطورة والغراميات... وما تفعله صناعة الثقافة هو أنها توحد الموضوعات الغرامية العظيمة توحيدًا قياسيًّا بتحويل النموذج الأولي إلى أنماط.

قد ينطبق مصطلح «فن» على هذه العملية، أو قد لا ينطبق. قد يتكون جبل الأولمب الجديد لأسباب عملية من مجموعة الشخصيات التي تُقدَّم لنا يوميًّا في الصحافة. قد ينتقلون من الفيلم السينمائي إلى ورق الجريدة، مثل النجوم الذين يدخلون عمود النميمة. ويمكن أيضًا أن ينتقلوا في الاتجاه المعاكس، مثل الملكة ثريّا التي طواها النسيان الآن، أو الأميرة ديانا التي أتت بعدها بكثير.

يثير هذا التحليل سؤالين مهمين: كيف يمكننا الحكم على مخرجات التيار الثقافي وربما تحسينها؟ وأي مساحة يتركها هذا لقيم الفن، أو الإبداع الفردي؟ يميل الذين يقارنون الأفلام الشعبية «الجيدة» بالأفلام «الرديئة» إلى إظهار التباين بينها، أو يطلبون من أغاني البوب أن تكون «جيدة في حدود نوعها»، كما يميل من يعلقون على الأسلوب المعيب للصحيفة أو تبويبها الرديء إلى الخلط بين هذين السؤالين. إن القضية التي يطرحها السؤال الأول تتعلق بالمحتوى، وخصوصًا المحتوى الأخلاقي للثقافة الجماهيرية. لن يصبح شريط رسوم كاريكاتورية رديء أفضل إذا رسمه رسام قدير؛ كل ما سيحدث أنه سيحظى بمزيد من القبول لدى النقاد. والنقد الرئيس الموجه إلى فن البوب يتناول

---

(4) Edgar Morin, *Les Stars* (Paris: Editions de minuit, 1957).

نموذج ونوعية الحياة التي يؤيدها هذا الفن. وكما يوضح هول ووانيل في كلامهما عن المسلسل التلفزيوني الذي طواه النسيان **الرجل الثالث** (*The Third Man*)، فإن سبب الاعتراض عليه ليس تفاهته، بل لأنه يضفي الصبغة المثالية على الطمع؛ ولن يقل هذا النقد عن ذلك إذا أُلصقت بالمسلسل أخلاقيات ملائمة متفق عليها، مثل الحاجة إلى التسامح العنصري مثلًا. والخطر الحقيقي للثقافة المصنعة، التي تتخلص من جميع منافسيها لتصير وسيلة الاتصال الروحية الوحيدة من أجل الوصول إلى أغلبية الشعب، أنها لا تترك بديلًا لعالم الإنتاج الكبير، وهو عالم غير مرغوب فيه. وحتى حين لا تقبل منتوجاته الأخلاقيات الرسمية السائدة تمامًا، فإنها لا يمكنها الهروب منها، مثل المجلة الأميركية المصورة **سوبرمان** (Superman)، التي يقدم لها السنيور إيكو تحليلًا ألمعيًا يجمد الدم في العروق. أما السلسلة القصصية المصورة **آبنر الصغير** (Li'l Abner) التي امتدحها المثقفون الأميركيون – الذين يجدون مشكلة لقلة ما يستحق المدح – لاختلافها وروحها النقدية، فقد أشار السنيور إيكو إلى أنها «أفضل الراديكاليين الستيفنسونيين وأكثرهم تنويرًا، وكذلك مؤلفها؛ فهو في بحثه عن النقاء لا يشك في أي شيء إلا في أن النقاء يمكن أن يتخذ الشكل الهدام تمامًا، ألا وهو نفي النظام»[5]. إن التهمة الكبرى الموجهة إلى الثقافة الجماهيرية هي أنها تخلق عالمًا مغلقًا، وبهذا تزيل الرغبة في عالم مثالي وطيب، وهي العنصر الجوهري للبشرية، والأمل العظيم للإنسان.

هذا الأمل لم يُستبعد، لكنه يتخذ في الثقافة الجماهيرية شكل الخيال، وهو شكل سلبي ومراوغ، وهو خيال عدمي عمومًا. توقع الداداثيون والسرياليون هذا الشكل الذي جعلهما الممثلين الوحيدين لخط التطور التقليدي في الفنون من أجل تقديم إسهام مركزي للثقافة الجماهيرية الحديثة. وعلى الرغم مما في بعض الصور المتحركة (وليس كلها) من شخصيات من نوع إخوان ماركس والشخصيات الخيالية العملاقة المعروفة باسم الغون (the Goons)، وغير ذلك من أشكال تجلي هذا النوع الخيالي من الثورة على الصور التمثيلية الواقعية،

---

(5) Eco, *Apocalittici e integrati: communicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, pp. 180-181.

فإن الفنون الجماهيرية لم يتجلَّ فيها بعد بكفاءة العنصر المتنامي للخيال الذي يهدف إلى مجرد نفي الواقع، حيث صار هذا الخيال جزءًا شديد الوضوح من الحياة الشعبية، خصوصًا في الثقافات الفرعية المتخصصة للشباب. المعلنون وحدهم بدأوا بالفعل عملية إخصائه عن طريق دمجه في إعلاناتهم.

لقد قدم الرائع، وغير المتوقع، وغير العقلاني أيضًا أوضح ملاذ جزئي داخل الثقافة الجماهيرية لـ«الفن» ذي الطراز القديم. وقد مال منطقيًّا إلى العودة إلى الأنشطة التي لا يمكن مكننتها بعد. كان موسيقيو الجاز الذين يقيمون ارتجالاتهم في مواجهة آلة «موسيقى ميكي ماوس»(*) أول المستكشفين لهذا العالم. يتبعهم الآن المصورون بكاميراتهم المحمولة باليد، وتلاحقهم المناقشات غير المعدة مسبقًا وبرامج التلفزيون التي لم يخطط لها مقدموها، وقبل كل شيء تلاحقهم الارتجالات المسرحية. لقد كان الإحياء المذهل لفنون المسرح في خمسينيات القرن العشرين بطرائق عدة استجابة قصدية حقًّا من الفنان لانتصار التصنيع. ذلك أنه على المسرح، كما في حفلات الجاز، لا يمكن اختزال المبدع إلى عجلة مسننة، لأنه لا يمكن تكرار أي نتيجة بالضبط بشكل فعال، والعلاقة بين الفنان والجماهير ليست مجردة من فوريتها الخطرة، والمثيرة وغير المتوقعة.

لكن الارتجال لا يمكن أن يقدم حلًّا، بل يقدم مسكنات ليس إلا. فعلاقته بالثقافة الصناعية هي علاقة وقت الفراغ بالحياة الصناعية، هو جيب من الحرية (أحيانًا ما يكون مصطنعًا) في وسط أرض شاسعة من القهر والروتين. إن الموارد القديمة للفنان، والمهارات الحرفية والفخر بالحرفة، أكثر بعثًا على الرضا، لأنها يمكن أن تفعل فعلها داخل إطار الثقافة الخاضعة للتصنيع. لكن أفضل حل متاح للفنان يكمن في حاجة الصناعة نفسها إلى ما يسميه موران «قطب سلبي من أجل أداء الوظيفة بشكل إيجابي»، أي هامش معين للإبداع

(*) آلة «موسيقى ميكي ماوس» (Mickey Mouse Music Machine): لعبة موسيقية للأطفال، منها ما يباع في محلات اللعب، ومنها لعبة كمبيوتر على موقع نادي ميكي ماوس يمكن تغيير الآلات الموسيقية فيها بضغطة زر فيتغير صوت الموسيقى الناتجة [المترجمة].

الأصيل، الذي يمكنه وحده تقديم المادة الخام التي يمكن تصنيعها. ينطبق هذا بوجه خاص على عروض المواد الجديدة، التي تعطي الفنان نطاقًا ضيقًا جدًّا داخل العملية الإنتاجية الفعلية، لكن أنجح أجناسها الملحوظة، وهي السينما، كان مسموح لها دائمًا - حتى في هوليوود - بهامش حرية معين، بينما قدمت بنيتها المالية مزيدًا من المساحة للإبداع، حتى لغيرها من صناعات الأفلام.

على الرغم من ذلك، لا يمكن الحكم على فنون البوب في التحليل الأخير بمدى المساحة التي تقدمها للفنون التقليدية. فأهمية أفلام الغرب الأميركي لا ترجع إلى أن جون فورد (John Ford) قد صنع أفلامًا جيدة في حدود قواعدها المقبولة، فهذه نتائج ثانوية لصرعة هذه الأفلام، بل إلى أن إنجازها عبارة عن صورة لما يدور في الذهن، وأسطورة، وعالم أخلاقي، خلقتهم مئات القصص الرديئة، والأفلام ومسلسلات التلفزيون الرديئة، وهي لم تبق بسبب هذا الإنجاز، بل من خلاله. تكمن قوة الكتب التي تشبه كتاب هول ووانيل في أنها أدركت هذه الحقائق، أما نقطة ضعفها فهي أنها ترددت أمام العواقب الضمنية لها، على الأقل في ستينيات القرن العشرين. وظلت هذه الكتب دليلًا هاديًا لما هو «جيد» وما هو «رديء» في فنون البوب، لكنها لم تعقد معها صلحًا بعد.

الفصل الثاني والعشرون
صورة «راعي البقر الأميركي»: هل هي أسطورة دولية(*)؟

سأبدأ تأملاتي في هذا التقليد الأميركي المختَرَع المعروف، ألا وهو راعي البقر، مع سؤال أو سؤالين كلٌّ منهما له صلة بالآخر ويتجاوزان تكساس بكثير. لماذا تصير هذه المجموعة من الرجال الذين يمتطون صهوات الجياد ويرعون الماشية عمومًا - لكن ليس دائمًا - موضوع أسطورة ضخمة، وبطولية، ونموذجية؟ ولماذا كان لهذه الأسطورة من بين العديد من هذا النوع من الأساطير كل هذا الحظ الزائد عن المعتاد، والفريد عالميًّا حقًّا، وهي أسطورة نتجت عن جماعة هامشية اجتماعيًّا واقتصاديًّا من أفراد البروليتاريا، منقطعي الجذور، هائمين على وجوههم، نهضوا وتلاشوا في مسار عقدين من القرن التاسع عشر في أميركا؟

لست بقادر على الإجابة عن السؤال الأول منهما؛ لأني أتصور أنه يأخذنا إلى دغل عميق متشابك من أدغال النموذج الأولي اليونغي [= انظر الثبت التعريفي] سأضل طريقي فيه بلا شك. وبالمناسبة، فإن قدرة الرعاة الممتطين صهوات الخيول على إنتاج مثل هذه الصور البطولية ليست أمرًا عامًّا تمامًا. وأشك في ما إذا كانت هذه القدرة تمتد لتشمل الرعاة الرحل، مثل الهون، أو المغول، أو البدو. يرجح أن يظهر مثل هؤلاء الرعاة الرحل لمن يعيشون بين

(*) هذه المادة تنشر للمرة الأولى، وهي مأخوذة عن محاضرة ألقاها المؤلف.

ظهرانيهم من الجماعات السكانية المقيمة المستقرة في شكل مجتمعات محلية منفصلة بوصفهم خطرًا عامًّا أساسًا، لهم ضرورة لكنهم مخربون. أعتقد أن الجماعات التي تنتج الأسطورة البطولية بأسهل ما يمكن هي الجماعات المتخصصة في رعاية الخيول، لكنها لا تزال مرتبطة ببقية المجتمع بمعنى ما، أي أن الفلاح أو ابن المدينة يمكن أن يتصور نفسه على أي حال وقد صار راعي بقر، أو غاوتشو(*)، أو من القوزاق. هل يمكن تصور مزرعة ماشية يتصرف العاملون فيها من أفراد جماعة المندرين الصينية الإمبراطورية مثلما يتصرف المغول؟ يحتمل أن الإجابة بالنفي.

لكن لماذا الأسطورة؟ وما دور الحصان فيها، وهو حيوان يحمل بوضوح شحنة عاطفية ورمزية قوية؟ أو دور القنطور(**) الذي يمثل الرجل الذي يعيش على صهوة حصان؟ يوجد شيء واحد واضح: الأسطورة ذكورية أساسًا. لقد ظهرت راعيات بقر كن صرعة ملحوظة، قدمن استعراضاتهن في عروض الغرب الأميركي البري، والروديو(***) في سنوات ما بعد الحرب، لكنهن

(*) غاوتشو (Gaucho): هو مصطلح يُستخدم عادة لوصف سكان أميركا الجنوبية في سهول السافانا، وفي غران تشاكو، أو مراعي باتاغونيا، وفي أجزاء من جنوب البرازيل، والأرجنتين، وأوروغواي، وشرق وجنوب الباراغواي، وبوليفيا، وجنوب تشيلي. قد يكون هذا اللفظ مشتقًّا من بعض مفردات لغة شعب المابوتشي، مثل «Cauchu» بمعنى متشرد، أو من «Huachu» بمعنى اليتيم، وكان أول استخدام له تقريبًا منذ استقلال الأرجنتين في عام 1816. يؤدي الغاوتشو دورًا مهمًّا ورمزيًّا في المشاعر القومية في كل من الأرجنتين، وباراغواي، وأوروغواي، ويعتبرون رمزًا لمكافحة الفساد، وللتقاليد الوطنية الأرجنتينية [المترجمة].

(**) القنطور (Centaur): القنطور أو المينطور (باليونانية) مخلوق أسطوري إغريقي له جسد حصان وجذع ورأس إنسان، كان يُعتقد أنه يعيش في الغابات وعلى الجبال ومولع بالنساء ومفرط في شرب النبيذ [المترجمة].

(***) الروديو (Rodeo): رياضة تنافسية نشأت من ممارسة الأعمال المتعلقة برعي الماشية في إسبانيا، والمكسيك ثم الولايات المتحدة، وكندا، وأميركا الجنوبية، وأستراليا. وهي مبنية في الأساس على المهارات المطلوبة لرعاة البقر العاملين، وظهرت في المناطق التي تُعرف اليوم بغرب الولايات المتحدة وغرب كندا، وشمال المكسيك. وهي تعد في يومنا هذا من الأحداث الرياضية المكونة من فعاليات تتضمن مشاركة الخيل وغيرها من الماشية، ويُقصد بها اختبار مهارة الرياضي راعي البقر وراعية البقر المشاركين في المنافسة وسرعتهما. وتتألف مسابقات الروديو لرعاة البقر المحترفين عمومًا من الفعاليات التالية: التقييد بالحبل، والتقييد الجماعي، وصراع التوجيه، وركوب الجواد المسرج، وركوب الجواد =

تبخرن بعدها، وربما كن يعادلن وقتذاك لاعبات أكروبات السيرك، حيث إن الأنوثة والجرأة مجتمعتين لهما جاذبية في صندوق التذاكر. لقد صارت عروض الروديو مفرطة في الذكورية حقًّا. وكان من المألوف في بريطانيا وجود نساء من الطبقة العليا في العصر الفيكتوري يعرفن كل شيء عن الخيول، ويركبنها بدأب لا يلين، وبشجاعة فائقة مثل الرجال، بل بشجاعة تفوق شجاعة الرجال لكونهن ينبغي أن يركبن بسيقان متدلية من جانب واحد من السرج. ووجدت أمثال هؤلاء النساء على وجه الخصوص في إيرلندا التي كان أسلوب صيد الثعالب فيها ذا صبغة انتحارية بشكل خاص. لم يتشكك أحد في أنوثتهن، بل يمكن أن أشير - ولو أن في ذلك شيئًا من الخبث - إلى أن ربط هؤلاء النساء بالجياد كان نقطة في مصلحة تسويق الأنوثة، في جزيرة يقال إن رجالها لديهم (حتى يومنا هذا) شوق عارم إلى الجياد والشراب، أكثر مما لديهم إلى الجنس. لكن أسطورة راكب الحصان لا تزال ذكورية، بل إن الشقراوات راكبات الجياد كن يُقَارَنَّ بإعجاب بالنساء الأمازونيات المحاربات(*). تميل الأسطورة إلى تمثيل المحارب الذي يستعرض مهاراته، المعتدي، البربري، المغتصِب لا الذي يقع عليه الاغتصاب. إنها أسطورة مميزة لهؤلاء الرجال بشدة، إلى حد أن تصميمات ملابس الفروسية الأوروبية تستلهم ملابس راكبي

= غير المسرج، وركوب الثيران، وسباق البراميل. لاقت مسابقات الروديو معارضة شديدة من مناصري حقوق الحيوان الذين احتجوا بوجود عدد من الممارسات التي تمثل عنفًا ضد الحيوان. وتحظر بعض الحكومات المحلية والرسمية في أميركا الشمالية مسابقات الروديو، وتقيد بعض فعالياتها، وأنواعًا من المعدات المستخدمة فيها. وعلى المستوى العالمي، يحظر ممارسة هذه المسابقة في المملكة المتحدة وهولندا [المترجمة].

(*) الأمازونيات المحاربات (Martial Amazons): الأمازونيات شعب أسطوري من النساء المقاتلات، هن أول من سخر الحصان لأغراض القتال كما تروي الأسطورة. تبرز الأمازونيات في ثقافات عدة، كالميثولوجيا الإغريقية، والأمازيغية. وكلمة أمازونيات مشتقة من لغة الأمازيغ. ارتبطت الأمازونيات بمناطق متعددة كآسيا، وشمال أفريقيا، أو بشكل أدق تامزغا القديمة. وتحكي رسوم في الصحراء عن نساء مقاتلات أي أمازونيات، وهي تبرز نساء أسطوريات محاربات مقطوعات الثدي حتى يتمكنَّ من استخدام القوس والنبال من دون إعاقة. وأهم لوحة هي لوحة الفسيفساء المكتشفة في شمال سوريا. وعندما استكشف فرانسيسكو دي أوريلانا نهرًا كبيرًا في رحلته لاستكشاف المناطق المجهولة شرق كيتو حكى أنه قابل نساء محاربات، ووصفهن كما توصف الأمازونيات؛ ما حدا بأوريلانا إلى تسمية النهر بنهر الأمازون [المترجمة].

الجياد نصف البرابرة الذين شكلوا فعلًا وحدات ثانوية غير نظامية لجيوش مثل القوزاق، والهوصار، والباندور(*). توجد اليوم تجمعات سكانية من أمثال هؤلاء الرجال راكبي الخيول ورعاة الماشية في عدد كبير من المناطق في جميع أنحاء العالم. بعضها يناظر رعاة البقر الأميركيين بدقة، مثل جماعة الغاوتشو التي تعيش في سهول القرن الجنوبي من أميركا اللاتينية، وجماعة اللانيرو(**) التي تعيش في سهول كولومبيا وفنزويلا، وربما جماعة الفاكيرو (*Vaqueros*) التي تعيش في شمال شرق البرازيل، وبالتأكيد جماعة الفاكيرو التي استمدت منها مباشرة - كما يعرف الجميع بالفعل - أزياء أسطورة رعاة البقر الحديثة، والمفردات اللغوية لتجارة رعاة البقر، مثل مفردات فرس الموستان [الدالة على جواد بري حر]، ولاسو، ولاريات [الدالتان على حبل طويل مع خناق على التوالي في نهاية واحدة، يستخدم خصيصًا لصيد الخيول والماشية]، والريمودا (*remuda*) (بمعنى قطيع من الخيول، أو «العودة لامتطاء صهوة الحصان»)،

(*) القوزاق، والهوصار، والباندور (Cossacks, Hussars, Pandurs): قوات مسلحة خاصة من القرن الثامن عشر كانت حرسًا خاصًا لنبيل كرواتي، ثم عملت في خدمة الجيش النمساوي تحت رئاسته، وكان الجميع يخشى بأسها لشهرتها في عمليات الاغتصاب والقتل الدموي، وما زال الاسم يطلق على أي جندي كرواتي دموي النزعة [المترجمة].

(**) اللانيرو (llaneros): هم جماعة من الرعاة الفنزويليين أو الكولومبيين، اسمهم مشتق من مراعي اللانو التي تقع في غرب فنزويلا وشرق كولومبيا، لهم أساسًا أصول إسبانية وهندية. خدم اللانيرو في الجيشين أثناء حرب الاستقلال وكانوا عماد الخيالة أثناء الحرب. وقاد سيمون بوليفار وخوسيه أنطونيو باييز جيشًا من اللانيرو في عام 1819 هزم الإسبان الذين غزوا أرضهم. كانت مراعي اللانو محتلة قبل الاستيطان الإسباني في عام 1548 بجماعات من السكان المحليين، وهبط الإسبان عليهم وبدأوا في رعي مواشيهم في مراعي اللانو. وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر عاش العبيد الفارين من أسيادهم بين اللانيرو، وتزوجوا من بناتهم، وعاشوا معهم على رعي الماشية. ومع بدء حرب التحرير أدرك سيمون بوليفار أهمية السهول لإحراز النصر في حرب التحرير، فهي تتيح لجيشه حرية الحركة ومصدر الطعام، فجذب اللانيرو لنصرة قضيته، فانضموا إليه معجبين بصلابته ومهارته في امتطاء الخيل. وانتصر بوليفار في حرب التحرير بفضل اللانيرو في عام 1819 وأسر عدوه بوغوتا، كما انتصر بفضلهم تحت قيادة باييز في عام 1821 وأسر كاراكاس، وصار باييز أول رئيس لجمهورية فنزويلا. الماشية مكوِّن هام من مكونات ثقافة اللانيرو، فعليهم دائمًا قيادتها إلى المراعي في ظروف قد تكون عسيرة، وأراض وعرة؛ لذلك اخترعوا رياضة الكوليو، الشبيهة بالروديو الأميركي التي يظهرون فيها براعتهم في قيادة الماشية. تتميز موسيقاهم باستخدام آلة الهارب، وغيتار صغير، وصارت رقصة الغوروبو المميزة لهم الرقصة الشعبية لفنزويلا وكولومبيا [المترجمة].

والسومبريرو [وهو قبعة لها حافة واسعة وتاج طويل مرتفع، تلبس خاصة في المكسيك وجنوب غرب الولايات المتحدة الأميركية]، والشابس أو الشابارو (*chaparro*) [بمعنى الشخص القصير السمين]، وكلمة سينش [الدالة على حزام السرج]، والبرنق [بمعنى المهر القزم غير المدرب]، والرانغلر (أو الكاباليرانغو (*caballerango*) بمعنى الراعي الممتطي الحصان)، والروديو، بل حتى البوكارو (بمعنى جماعة الفاكيرو *vaquero*)(*). توجد تجمعات سكانية مماثلة في أوروبا، مثل جماعة السيكوس(**) التي تعيش في السهول الهنغارية، أو سكان منطقة البوزتا(***)، والرعاة الأندلسيون في منطقة تربية الماشية التي ربما كانت سلوكياتهم الجريئة هي المصدر المبكر لمعنى كلمة «فلامنكو»(****)، ومختلف المجتمعات المحلية للقوزاق في سهول جنوب روسيا وأوكرانيا. وأترك جانبًا مختلف الأشكال الأخرى للرعاة غير الممتطين صهوة الخيول، أو المجتمعات المحلية الصغيرة لرعاة الماشية، أو الجماعات السكانية الأوروبية المهمة ممن يقودون الماشية، والتي تناظر وظيفتهم بالضبط وظيفة رعاة البقر الأميركيين، وهي بالتحديد توصيل المواشي من الأماكن البعيدة التي رُبّيت فيها إلى السوق. وجد في القرن السادس عشر النظير المعادل لمحاولة عشيرة

(*) هذه الفقرة مليئة بالمفردات اللغوية لتجارة رعاة البقر، وقد وجدت أن المؤلف وضع تفسيرًا لبعضها في متن الكتاب بين قوسين ( ) فآثرت أن أكمل هذا النهج وأضع تفسيرات لبقيتها لكن داخل قوسين مستطيلين [ ] تمييزًا عن تفسيرات المؤلف، وذلك بدلًا من نقلها جميعًا إلى الحواشي [المترجمة].

(**) جماعة السيكوس (Csikos): هي جماعة من الرعاة الهنغاريين ممن يمتطون صهوة الخيول، وتقاليدهم وثيقة الصلة بتقاليد البوزتا الهنغارية [المترجمة].

(***) البوزتا (Puszta): البوزتا منطقة مراعي في السهل الهنغاري العظيم حول نهر تيزا وهي جزء من منطقة الستبس في أوراسيا، ومناخها قاري. كلمة بوزتا بالهنغارية تعني «السهل». استصلحت معظم سهول البوزتا الآن وصارت مزروعة، إلا في بعض المناطق القليلة، مثل منطقة هورتوباغي [المترجمة].

(****) تتعدد تفسيرات أصل كلمة فلامنكو. العلاقة بين السلوكيات الجريئة (flamboyant) وكلمة «فلامنكو» (flamenco) كما يشير هوبزباوم تأتي من التقارب الصوتي بينهما باللغة الإنكليزية. لكن يوجد تفسير آخر لأصل اشتقاق كلمة فلامنكو من عبارة هي مزيج من اللغة العربية واللغة الإسبانية، هي عبارة «فلاح منجو»، بمعنى فلاح مطرود، والتي ترجع إلى عهد طرد المسلمين من الأندلس. ولها تفسير ثالث يقول إن كلمة فلامنكو مشتقة من الفلمنكيين؛ لحبهم للملابس الزاهية، والرقص المليء بالحيوية، وهي من مميزات رقصة الفلامنكو [المترجمة].

التشيشولم(*) لقيادة الماشية من السهول الهنغارية إلى المدن التي تقام فيها الأسواق في أوغسبرغ، أو نورمبرغ، أو فيينا. والمناطق الأسترالية النائية الكبيرة غنية عن الذكر، فأستراليا أساسًا بلد تربية حيوانات، وإن كانت تربي الأغنام أكثر مما تربي المواشي.

وهكذا لا يوجد نقص في احتمالات وجود أساطير رعاة بقر في العالم الغربي. والحقيقة أن جميع الجماعات التي ذكرتها قد أنتجت عمليًا أساطير ذكورية وبطولية شبه بربرية من نوع أو آخر في بلدانها، بل وأحيانًا خارج بلدانها. بل إني أشك في أن خيالة السهول الشرقية، حتى في كولومبيا وهو آخر بلد يمكن وصفه بأنه من بلدان الغرب الأميركي البري الضخم والمزركش بالألوان، سيلهمون الكتاب ومنتجي الأفلام السينمائية، لا سيما أنهم في طريقهم إلى الاختفاء الآن. أعظم تذكاراتهم الأدبية حتى الآن تقرير رائع عن حرب العصابات التي شنوها تحت قيادة أعضاء الحزب الليبرالي من مالكي الماشية أثناء **أحداث العنف** (*Violencia*) التي جرت بين عامي 1948 و1953 بقيادة زعيمهم إدواردو فرانكو إيسازا (Eduardo Franco Isaza)، وهو سيد حسن الطلعة، قصير القامة، له صدر يشبه البرميل، وساقان مقوستان، حضر هو وحارسه الخاص المؤتمر التعليمي عن **أحداث العنف** (*Violencia*) الذي عقد في بوغوتا عن حرب العصابات التي شنها في السهل(1).

يزيد على ذلك أنه بينما كان رعاة البقر الأميركيون الحقيقيون بلا أهمية سياسية إطلاقًا في تاريخ الولايات المتحدة الأميركية، كان راكبو الخيول البريون في بلدان أخرى مهمين، بل كانوا أحيانًا عناصر مؤثرة، بل وحاسمة في

(*) عشيرة التشيشولم (Chisholm Clan): عشيرة اسكتلندية من أصول نورماندية وسكسونية، بدأت بعائلة دي تشيش التي وصلت إلى بريطانيا في عام 1066 بعد هزيمة النورمان، وصاهرت عائلة هولم السكسونية، فصار اسم القبيلة تشيشولم. شاركت العشيرة في حرب الاستقلال الاسكتلندية في القرن الرابع عشر، وفي غيرها من جميع الأحداث والحروب التي مرت باسكتلندا على مر القرون. عرفت عشيرة التشيسولم بالإغارة على قطعان الماشية المملوكة للغير والاستيلاء عليها في القرنين الخامس عشر والسادس عشر. كانت العشيرة تمتلك قلعة تتخذها مقرًا لها، وباعتها في عام 1937 [المترجمة].

(1) Eduardo Franco Isaza, *Los guerrilleros del llano* (Bogotá: Mundial, 1959).

تطور أممهم، علمًا بأن عدم أهمية رعاة البقر الأميركيين الحقيقيين هي السبب في أن البلدات التي تظهر في أسطورة الغرب الأميركي البري ليست مدنًا واقعية، ولا حتى عواصم للولايات، بل فجوات في ركن ضائع، مثل مدينتي آبيلين ودودج(*). في روسيا، بدأت الانتفاضة العظمى للفلاحين الروس في القرنين السابع عشر والثامن عشر في أرض القوزاق، وصار القوزاق في المقابل الحرس الشخصي في النظام القيصري الذي تلا ذلك، وهو نوع من الحرس شبيه بالحرس الإمبراطوري في الإمبراطورية الرومانية. أما قاطعو الطرق الريفية البلقانيون في الجزء الأوروبي من الإمبراطورية العثمانية المعروفون باسم **الهايدوك** (*Haiduks*) المنتشرون في كل مكان في الوقت نفسه، واللصوص الخارجون عن القانون، وكذلك محاربو العصابات الوطنيون الذين كتبت عنهم في موضع آخر، فقد استمدوا اسمهم من كلمة هنغارية معناها «سائق الماشية»، أو راعي البقر.

في الأرجنتين انتظم الغاوتشو في جيوش غير منظمة من الخيالة تحت قيادة

(*) مدينتا آبيلين ودودج (Abilene and Dodge City): تقع مدينة دودج بولاية تكساس الأميركية في سهل مرتفع على نهر أركنساس، وفيها مقر مجلس بلدية فورد، وتعرف في التاريخ الأميركي بأنها كانت من أراضي الغرب الأميركي البري القديم. كانت منطقة فورتمان التي صارت في ما بعد مدينة دودج أول مستوطنة لغير السكان الأصليين، وكانت موقع صراع بين المستوطنين البيض والهنود الحمر. تاجر المستوطنون الأوائل لمدينة دودج بالماشية وعظام الأبقار وجلودها، وهي حاليًا مركز مهم لتصنيع اللحوم وتعليبها أيضًا، كما تزرع القمح، وفيها نشاط سياحي دعمته المدينة بإنشاء أجزاء على نمط الغرب الأميركي القديم التاريخي، بدكاكينه، ومطاعمه، وحاناته. تشتهر مدينة دودج بأنها الموقع الذي سجل وصور فيه المسلسل الإذاعي والتلفزيوني حاملو السلاح الذي ذيع من الراديو من عام 1952 إلى 1961، وبث عبر التلفزيون من عام 1955 إلى 1975. وقد صُور فيها أيضًا بعض الأفلام والمسلسلات الأخرى.

أما مدينة آبيلين فتقع أيضًا في كانساس، شمال نهر سموكي هيل في شمال وسط كانساس، وبها مقر مجلس بلدية ديكنسون. كانت منطقة كانساس كلها مأهولة بالسكان الأصليين لأميركا، حتى صارت الولاية الأميركية رقم 34. نشأت مدينة آبيلين في عام 1857 بداية موقفًا للعربات التي تجرها الخيول، وكان اسمها «Mud Greek»، بمعنى اليونان الموحلة، ثم اكتسبت اسمها الحالي في عام 1860، استلهامًا لمقطع من التوراة معناه «مدينة السهول»، وصارت مركز استراحة لخدمة تجار المواشي أثناء رحلاتهم، والعناية بخيولهم وعرباتهم. آبيلين هي المدينة التي نشأ فيها الرئيس دوايت أيزنهاور، وتعلم في مدارسها، ودفن في أرضها. ولا يزال النشاط الاقتصادي لمدينة آبيلين معتمدًا على استقبال المواشي والمحاصيل الزراعية في طريقها إلى الأسواق [المترجمة].

زعيمهم العظيم روساس (Rosas)، وتحكموا في البلد لمدة جيل بعد الاستقلال. ويعتبر تحويل الأرجنتين إلى بلد حديث متمدّن نضالًا تخوضه المدينة أساسًا ضد البراري، والمتعلمون والنخبة الاقتصادية ضد الغاوتشو، والثقافة ضد البربرية. وكما كان الحال في اسكتلندا أيام والتر سكوت (Walter Scott)، كان كذلك في الأرجنتين أيام سارميتو (Sarmiento)، وكان العنصر المأساوي في هذا الكفاح واضحًا للعيان، لأن تقدم المدنية عنى ضمنًا تدمير القيم التي اعتُبرت نبيلة، وبطولية، وجديرة بالإعجاب، لكن كان محكومًا عليها تاريخيًا بالفناء. عوضت الخسارة الربح. في الأوروغواي، شكلت ثورة رعاة البقر بقيادة آرتيغاس (Artigas) بالفعل هذا البلد، فاكتسبت الأوروغواي من هذه النشأة ما جعلها تنحني للحرية الديمقراطية ورفاه شعبها الذي جعل منها ما سمي باسم «سويسرا أميركا اللاتينية»، حتى وضع الجنرالات نهاية لكل ذلك في سبعينيات القرن العشرين. وبالمثل، أتى خيالة جيش بانشو فيًا (Pancho Villa) الثوري من أرض رعي الماشية والتعدين.

وسرعان ما صارت أستراليا مجتمعًا حضريًا، مثل الأرجنتين والأوروغواي، ويحتمل أن تكون في الحقيقة أكثر المجتمعات تحضرًا خارج المناطق الصغيرة لأوروبا في القرن التاسع عشر. لكنها تتكون من حيث منطقة جز صوف الأغنام من الغرب البري، مع مدينتين كبيرتين ملحقتين بأحد أطرافه، وتعتمد من حيث اقتصادها على منتوجات قطعان الماشية التي ترعى هناك، إلى حدٍّ أبعد بكثير مما فعلت الولايات المتحدة الأميركية إطلاقًا. من ثم لا يدهشنا أن هذه الجماعات أنتجت أساطير؛ فما زالت المناطق الأسترالية النائية مثلًا، برعاة مواشيها الرحل البروليتاريين، والمختصين بجز صوف الأغنام فيها، وغيرهم من المتشردين، تقدم الأسطورة الأسترالية القومية الرئيسة. وأغنية «رقصة فالس ماتيلدا» التي تدور حول أحد هؤلاء الهائمين على وجوههم، هي حقًّا الأغنية القومية لأستراليا. لكن لا أحد منهم أنتج أسطورة حازت انتشارًا شعبيًا دوليًا جادًّا، فضلًا عن أسطورة يمكن أن تقارن ولو مقارنة ضعيفة بحظ أسطورة رعاة البقر الأميركيين الشماليين. لماذا؟

قبل تخمين الإجابة، اسمحوا لي أن أقول كلمة مختصرة أو اثنتين عن هذه الأساطير الأخرى حول رعاة البقر، وذلك جزئيًا لجذب الانتباه إلى العوامل المشتركة بينها كلها، لكن أساسًا لأذكركم بالمرونة الأيديولوجية والسياسية لهذه الأساطير أو «التقاليد المخترعة» التي سأعود إليها بعد لحظة في السياق الأميركي. إن المشترك بينها واضح: الصلابة، والشجاعة، وحمل السلاح، والاستعداد لإيقاع المتاعب بالآخرين أو للمرور بها، والتسيب السلوكي، وجرعة قوية من البربرية، أو على الأقل خشونة المظهر مضافة إلى مكانة المتوحش النبيل. يحتمل أيضًا أن يكون من العوامل المشتركة بينها ازدراء الرجل الذي يمتطي صهوة الحصان للمشاة، ورعاة الماشية للفلاح، وهذا التهادي في السير، والزي الذي يعلن به راعي الماشية عن علو منزلته. ولا بد من أن يضاف إلى هذا ما يتميز به من ابتعاد عن الثقافة، بل معاداة لها. جذبت هذه السمات كلها أكثر من واحد من أبناء المدن من الطبقة المتوسطة المثقفة. إن عمل رعاة بقر منتصف الليل عمل خشن. لكن أساطير مجتمعاتهم وواقعها يتجليان فيهم في ما يتجاوز هذا. فالقوزاق مثلًا رجال بريون، لكنهم يضربون بجذورهم في عمق مجتمعهم، و«يشغلون مكانهم» فيه. لا يمكن تصور قوزاقي مثل بطل فيلم «شاين»(*). وأسطورة المناطق الأسترالية النائية وواقعها أسطورة بروليتاريا، إذا جاز لنا القول، تعيش في غرب بري، ذات وعي طبقي، ومنظمة، كما لو كانت التي نظمتها هي منظمة عمال الصناعة في العالم(**). قد يكون رعاة الماشية من السكان الأصليين لا من ذوي البشرة البيضاء، لكن المعادل المحلي لراعي البقر، وهم الرحل العاملون بجز صوف الغنم، كانوا أعضاء في نقابات.

(*) فيلم شاين (Shane): فيلم من أفلام الغرب الأميركي، أنتجه وأخرجه جورج ستيفنز في عام 1953، ومارس أدوار البطولة فيه آلن لاد، وجين آرثر. يحكي الفيلم عن شاين، الغريب الذي يصل إلى قرية حاملًا سلاحه، ويعمل فيها أجيرًا في الأرض، ثم ينخرط في صراعات مع أهل القرية يستخدم فيها السلاح. تبدأ الصراعات في الحانة حين يسخر بعض رجال القرية من الغريب، فيرد إهاناتهم بمثلها؛ فتبدأ سلسلة من أعمال القتل، يأخذ فيها شاين جانب الرجال الشرفاء من أهل القرية، ويقتل أشرارها، ثم يغادر القرية غريبًا كما دخلها [المترجمة].

(**) منظمة عمال الصناعة في العالم (Wobblies): منظمة عمالية نشطت في الولايات المتحدة الأميركية في بدايات القرن العشرين، وكرست نفسها لإسقاط الرأسمالية [المترجمة].

حين كانت مجموعة منهم تُستأجر من بين مجموعة يبدو عليها التسكع، تتحرك عبر المناطق النائية على صهوة حصان، أو بغل، أو في سيارة متهالكة، فأول ما يفعلونه أنهم ينظمون اجتماعًا نقابيًا، وينتخبون متحدثًا باسمهم للتفاوض مع رئيس العمل، وما زال هذا يحدث. وهذه ليست الطريقة التي تصرف بها [رعاة البقر الأميركيون] في حظيرة أوكي للعربات(*) وحولها. أحب أن أضيف أن رعاة الماشية [الأستراليين] هؤلاء لم يكونوا يساريين على المستوى الأيديولوجي. حين نظم عدد كبير من هؤلاء الأشخاص اجتماعًا في المنطقة النائية من كوينزلاند في عام 1917 لتحية ثورة أكتوبر، والمطالبة بمجالس سوفيات، اعتُقل عدد منهم بشيء من الصعوبة، وفتشتهم السلطات بحثًا عن أي كتابات هدامة. لكنها لم تجد في حوزة هؤلاء الرجال أي كتابات هدامة، ولا أي مواد مكتوبة في الحقيقة، ما عدا وريقة كانت في جيوب بعضهم فيها الرسالة التالية: «إذا كانت المياه تؤدي إلى تعفن حذائك، فماذا ستفعل بمعدتك؟».

باختصار، تقدم أسطورة راعي البقر مجالًا واسعًا للتنويع. فالممثل جون واين (John Wayne) ليس إلا نموذجًا واحدًا خاصًا منها. وهو ليس إلا نموذجًا خاصًا من الأسطورة المحلية، حتى في الولايات المتحدة الأميركية كما سنرى.

كيف يمكن أن نكتشف السبب الذي جعل أسطورة راعي البقر الأميركي

(*) حظيرة أوكي للعربات (OK Corral): حظيرة للعربات اسمها مكون من أول حرفين من عبارة «أولد كيندرسلي»، بمعنى «كيندرسلي القديمة». أنشئت هذه الحظيرة في القرن التاسع عشر في مدينة تومستون في ولاية أريزونا. ترجع شهرتها إلى معركة بالأسلحة النارية دارت بالقرب منها في 26 تشرين الأول/ أكتوبر 1881، في حارة تعد مدخلًا خلفيًا للحظيرة، وصارت هذه المعركة أسطورة تتناقلها الأجيال، وهي أشهر معارك الغرب الأميركي القديم. اعتقل الضابط الفدرالي المفوض اثنين من رعاة البقر بتهمة السرقة، فهدد راعي بقر آخر سكران هذا الضابط، وتوافد أهله إلى البلدة في صباح اليوم التالي وهم مدججون بالسلاح، خلافًا لقوانين البلدة، فأردتهم السلطات قتلى بثلاثين طلقة في ثلاثين ثانية. صارت هذه المعركة رمزًا للصراع بين السلطات الشرعية والعصابات التي تجوب بلدات الغرب الأميركي القديم، وتناولتها الكثير من الأعمال الفنية. وقد اضطررت في متن النص إلى وضع الفاعل في كل حالة بين قوسين مستطيلين، لأن العبارة باللغة الإنكليزية في النص الأصلي لا تحدد الفاعلين، ومن دون هذا التحديد لا يصير لعبارة «حظيرة أوكي» أي معنى في سياق يتناول فيه الكاتب رعاة البقر الأستراليين، بينما حدثت واقعة حظيرة أوكي لرعاة بقر أميركيين [المترجمة].

أقوى من غيرها بكل هذا القدر؟ لا نملك إلا التخمين. نبدأ من أن صورة «الغرب الأميركي» بمعناه الحديث - أي أسطورة راعي البقر - داخل أوروبا وخارجها تنويعة متأخرة على صورة قديمة جدًّا، وعميقة الجذور، هي صورة الغرب البري عمومًا. أشهر نموذج لهذه الصورة هو فينيمور كوبر (Fenimore Cooper) الذي اعتقد فيكتور هوغو أنه «والتر سكوت الأميركي»، وقد ذاع صيته في أوروبا عقب صدور أولى طبعات كتابه مباشرة. وهو لم يمت. هل كان يمكن الشباب الإنكليزي المتمرد أن يخترع تصفيفات شعر الموهيكان(*) من دون ذكرى لذرستوكينغ(**)؟

أشير إلى أن الصورة الأصلية للغرب الأميركي البري تحتوي عنصرين:

(*) الموهيكان (Mohicans): هم قبيلة من قبائل السكان الأصليين لأميركا، استقرت أساسًا في وادي نهر هدسون (حول منطقة ألباني بولاية نيويورك)، وفي غرب نيو إنغلاند، ثم تفرقوا عبر السنوات والقرون في أماكن أخرى منذ أن التقوا بالأوروبيين للمرة الأولى في بدايات القرن السابع عشر. ومع حدوث صراعات بينهم وبين المستوطنين الأوروبيين، وبينهم وبين هنود الإيروكي، هاجروا شرقًا عبر نهر هدسون إلى غرب ماساتشوستش وكونيكتيكت. ثم هاجر معظمهم في ثمانينيات القرن الثامن عشر في اتجاه الغرب بعد الحرب الأميركية، والتحقوا بمحمية الإيروكي أونيدا في وسط نيويورك، ثم هاجروا جميعًا مرة أخرى في عشرينيات القرن التاسع عشر وثلاثينياته إلى شمال شرق ويسكونسن، بموجب برنامج فدرالي لنقل الهنود إلى مكان واحد. رفعت الأجيال الجديدة المتحدرة من الموهيكان قضايا في نهايات القرن العشرين ضد ولاية نيويورك لاستيلائها على أرض أجدادهم من دون وجه حق. اعتنق الموهيكان المسيحية، وتأثروا بأساليب الحياة الإنكليزية، لكن لهم عادات وتقاليد وثقافة يمزجونها بهذه الثقافة الوافدة عليهم. صورهم الروائي فينيمور كوبر في روايته الموهيكان الأخير التي أعدت لشاشة السينما مرات عدة، أشهرها الفيلم الذي أخرجه مايكل مان في عام 1992، ومثل فيه دانيال داي لويس دور الموهيكان. ويتميز الموهيكان بتصفيفة شعر يحلقون فيها جانبي الرأس تمامًا، مع ترك شريط طولي من الشعر الطويل يصل من الجبهة إلى القفا [المترجمة].

(**) لذرستوكينغ (Leatherstocking): قصص لذرستوكينغ (ذو الجورب الجلدي) سلسلة روايات للروائي الأميركي جايمس فينيمور كوبر، ألفها ونشرها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بطلها اسمه ناتي بمبو، يسميه المستوطنون الأوروبيون بألقاب عدة، أشهرها لذرستوكينغ، أو ذو الجورب الجلدي. شخصية ناتي بمبو مستلهمة جزئيًا من شخصية واقعية لرجل من الرواد الأميركيين الأوائل في القرن الثامن عشر اسمه دانيال بون، كان بارعًا في الصيد ونصب الشراك، وكان معتادًا على الهنود ووسائل الحرب لديهم، كما كان محاربًا شجاعًا وداهية، ويعتقد الناس أنه أول من استكشف منطقة كنتاكي واستوطنها. يعيش ناتي بمبو في براري الغرب الأميركي، وهو ابن لأبوين من ذوي البشرة البيضاء، لكنه نشأ وترعرع في الغابة وسط السكان الأصليين لأميركا من قبيلة الموهيكان [المترجمة].

المواجهة بين الطبيعة والحضارة، والمواجهة بين الحرية والقيود الاجتماعية. الحضارة هي ما يهدد الطبيعة، كما يمكن أن نرى، لكن هذا التهديد ليس واضحًا للوهلة الأولى؛ فانتقالهما من الارتباط أو التقيد إلى الاستقلال الذي يكوِّن جوهر أميركا بوصفها مثالًا أوروبيًّا راديكاليًّا في القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر هو ما يدخل الحضارة إلى الغرب البري فعلًا، وبالتالي يدمره. فالمحراث الذي شق السهول وضع نهاية الجاموس والهندي. وأنا أشير الآن إلى أن الصورة الأوروبية الأصلية للغرب البري تكاد لا تولي أدنى اهتمام فعلي للبحث الجماعي عن الحرية، أي لأرض الاستيطان والاستقرار. فالمورمون(*) مثلًا دخلوا إلى القصة أساسًا بوصفهم أشرارًا، على الأقل في أوروبا (فكروا في شرلوك هولمز)(**).

(*) المورمون (Mormons): هم أتباع المورمونية، وهي عقيدة مسيحية منبثقة من حركة قديسي الأيام الأخيرة. تأسست هذه الحركة في بداية عام 1820 على يد جوزيف سميث الابن، واتخذت شكل المسيحية الأولى. بدأت المورمونية بتمييز نفسها تدريجًا عن مذهب البروتستانتية التقليدي بين عامي 1830 و1840، حتى صارت تعد اليوم عقيدة جديدة غير بروتستانتية. اختار معظم المورمون بريغام يونغ ليكون رئيسًا لهم عقب موت سميث؛ فتوجه بهم نحو جبال روكي، حيث أطلقوا على أنفسهم اسم أتباع كنيسة يسوع المسيح لقديسي الأيام الأخيرة. تفرع من المورمونية عدد من الطوائف المستقلة صغيرة العدد، من أشهرها المورمونية الأصولية التي تسعى للحفاظ على الممارسات والمعتقدات كما هي، مثل تعدد الزوجات الذي منعت كنيسة يسوع المسيح لقديسي الأيام الأخيرة ممارسته. ثم ظهرت المورمونية الثقافية، وهي عبارة عن نمط حياة تروج له مؤسسات المورمون، وتعني المورموني الذي على دراية بالثقافة الدينية لكنه لا يمارس الشعائر [المترجمة].

(**) شرلوك هولمز (Sherlock Holmes): شخصية خيالية لمحقق من أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ابتكرها الكاتب والطبيب الاسكتلندي سير آرثر كونان دويل، وظهرت للمرة الأولى في عام 1887 في رواية بعنوان دراسة في اللون البنفسجي. يعرِّف هولمز نفسه بأنه «محقق استشاري»، يتخذ من مدينة لندن مقرًّا له، ويساعد رجال الشرطة والمحققين عندما لا يجدون حلولًا للجرائم التي تواجههم. اشتهر هولمز بمهارته الشديدة في استخدام التفكير المنطقي، وقدرته على التنكر والتمويه، إضافة إلى استخدام معلوماته في مجال الطب الشرعي لحل أعقد القضايا. تعد شخصية شرلوك هولمز أشهر شخصية لمحقق خيالي على الإطلاق. تتابع نشر هذه الروايات والقصص القصيرة التي بطلها شرلوك هولمز حتى بلغ عددها أربع روايات، وست وخمسين قصة قصيرة بين عامي 1887 و1927، كانت معظمها تروى على لسان صديقه الحميم وكاتب سيرته، دكتور جون هـ. واطسون. استوحى كونان دويل شخصية هولمز من الدكتور جوزيف بيل الذي كان دويل يعمل لديه في المستشفى الملكي في إدنبرة باسكتلندا، والذي كان يصل إلى استنتاجات مذهلة بناء على ملاحظات بسيطة مثلما يفعل هولمز. وترجع قيمة إشارة هوبزباوم إلى شرلوك هولمز هنا إلى أن المورمون يظهرون في رواياته أشرارًا [المترجمة].

من الواضح أن الكثير من أبطال ملحمة الغرب البري الأصلية ذوي البشرة البيضاء هم من الخارجين عن «الحضارة» بمعنى ما، أو لاجئين منها، لكني لا أعتقد أن هذا هو الجوهر الرئيس لوضعهم. إنهم أساسًا من نوعين: إما مستكشفون أو زائرون ساعون إلى شيء لا يمكن أن يجدوه في مكان آخر، والمال هو آخر ما يبحثون عنه؛ أو رجال أقاموا تكافلًا مع الطبيعة في هذه الأراضي البرية، كما توجد في شكلها الإنساني وغير الإنساني. إنهم لا يجلبون معهم العالم الحديث، إلا بمعنى أنهم يأتون ومعهم الوعي الذاتي به ومؤهلاته. أكثر الأمثلة تأثيرًا لباحث زائر هو الشاب اليعقوبي الويلزي الذي خرج في تسعينيات القرن الثامن عشر ليرى ما إذا كان هنود الماندان(*) يتكلمون بلكنة أهل ويلز حقًا؛ ومن ثم يكونون من نسل الأمير مادوك (Madoc) الذي اكتشف أميركا منذ زمن طويل قبل كولومبوس. (كان الناس يصدقون هذه القصة على نطاق واسع، بمن فيهم جفرسون، وقدم لها غوين وليامز (Gwyn Williams) تحليلًا جميلًا). شق جون إيفانز (John Evans) طريقه صعودًا عبر مجرى نهر المسيسيبي والميسوري وحده، ووجد للأسف أن هؤلاء الرجال الذين يبدو على سيماهم النبل، والذين نعرف كلنا اللوحات التي تصور وجوههم الشخصية، لا يتكلمون بلكنة أهل ويلز، ومات في سن التاسعة والعشرين من الإفراط في الشراب أثناء عودته إلى نيو أورليانز.

هكذا كانت الأسطورة الأصلية للغرب الأميركي طوباوية، مثل أميركا نفسها، لكن المدينة الفاضلة الطوباوية كانت في حالة الغرب إعادة خلق للحالة المفقودة للطبيعة. كان الهنود هم الأبطال الحقيقيون للغرب، هم والصيادون الذين تعلموا العيش في الحقيقة مع الهنود وعلى نهجهم، مثل لذرستوكينغ،

(*) هنود الماندان (Mandan Indians): جماعة من سكان أميركا الأصليين، عاشوا على ضفاف نهر الميسوري. تآكلت القبيلة بفعل هجمات القبائل الأخرى عليها، وإصابة أفرادها بالجدري والسعال الديكي، حتى وصل عددهم في القرن التاسع عشر إلى 125 فردًا، التحقوا بجماعات أخرى من السكان الأصليين. عاش الماندان قبل فناء معظمهم في قرى تتكون من مساكن كبيرة، يسع المسكن الواحد منها 40 فردًا. عمل رجال الماندان بصيد الحيوانات والسمك، بينما عملت نساؤهم بالزراعة وتربية الدواجن. صنع الماندان ملابسهم من جلود الحيوانات وفرائها. اختلطت دماء الماندان بغيرهم من الجماعات بعد نزوحهم عن موطنهم الأصلي، وتوفي آخر شخص من ذوي الدم النقي منهم في عام 1971 [المترجمة].

وتشينغاتشغوك(*). لقد كانت طوباوية بيئية. لم يتمكن رعاة البقر من دخولها طبعًا طالما كان الغرب من نوع الشمال الغربي القديم الذي أضحى في ما بعد الغرب المتوسط (Midwest). لكن حتى حين التحق راعي البقر بطاقم ممثلي المشاهد المسرحية عن الغرب الأميركي، كان مجرد واحدة من الشخصيات على خشبة المسرح، مع عامل المناجم، وصائد الجاموس، والفارس الأميركي، وبنّاء خطوط السكك الحديد، وبقية هؤلاء الناس. وللموضوعات الأساسية لأسطورة الغرب الأميركي الدولية أمثلة جيدة في روايات كارل ماي (Karl May) التي تربى عليها جميع الصبيان المتكلمين بالألمانية منذ تسعينيات القرن التاسع عشر، حين نشر ثلاثيته الضخمة وينيتو (*Winnetou*). وأنا أذكر كارل ماي لأنه كان وما زال أهم النماذج الأوروبية للغرب البري، وأبعدها تأثيرًا. وبالمناسبة، كان النجاح الباهر للأفلام السينمائية التي أعدت عن ثلاثية وينيتو (*Winnetou*) في بدايات ستينيات القرن العشرين في ألمانيا (أو بالأحرى في مواقع تصوير في يوغوسلافيا) هي التي أعطت المنتجين الإيطاليين والإسبانيين فكرة الإنتاج الكبير لأفلام الغرب الإيطالية، المعروفة باسم أفلام الغرب الاسباغيتي(**)،

(*) تشينغاتشغوك (Chingachgook): شخصية روائية ظهرت في أربع روايات من روايات لذرستوكينغ للمؤلف فينيمور كوبر، أهمها رواية **الموهيكان الأخير**. صورت الروايات تشينغاتشغوك زعيمًا من زعماء الهنود الحمر، ورفيقًا لناتي بمبو، بطل روايات لذرستوكينغ. يقال إن شخصية تشينغاتشغوك مستوحاة من شخص حقيقي من الموهيكان اسمه كابتن جون، كان يعمل بصنع السلال ويتجول لبيعها، كما كان صيادًا. الاسم مشتق من لفظ من إحدى لغات السكان الأصليين لأميركا تعني «الثعبان الضخم». أنتجت ثمانية أفلام عن هذه الشخصية بين عامي 1920 و1992، تحمل كلها عنوان **الموهيكان الأخير** [المترجمة].

(**) أفلام الغرب الاسباغيتي (Spaghetti Westerns): تعرف أيضًا باسم الأفلام الاسباغيتي، أو سباغيتي وسترن، وهي عبارات تشير إلى مجموعة أفلام تدور أحداثها في الغرب الأميركي، برزت على شاشة السينما في ستينيات القرن العشرين، أخرجها مخرجون إيطاليون، بالتعاون مع شريك إسباني في أغلب الأحيان. جرت العادة تصوير هذه الأفلام في إيطاليا أو إسبانيا، ولا سيما الأندلس وسردينيا، باستخدام طاقم ممثلين ثانويين، وفريق تقني من الإيطاليين والإسبان، إلى جانب نجوم أميركيين بدأ نجمهم في الأفول أو الصعود، كما كان حال كلينت إيستوود في ثلاثية الرجل الذي لا اسم له. كانت الغاية من هذه الأفلام خفض كلفة التصوير وأجور الممثلين بشكل كبير، مقارنة بنظيراتها الهوليوودية. دارت موضوعات هذه الأفلام حول الثورة المكسيكية، والمناطق الحدودية بين الولايات المتحدة الأميركية والمكسيك. من أشهر أفلام هذه الفئة ثلاثية الرجل الذي لا اسم له (قام ببطولتها كلينت إيستوود) التي أنتجت بين عامي 1964 و1966، وتضم أفلام قبضة مليئة بالدولارات، ومن أجل المزيد من الدولارات، والطيب والشرس والقبيح [المترجمة].

وبنوا بذلك خط كلينت إيستوود (Clint Eastwood)، وغيروا صورة الغرب الأميركي مرة أخرى.

إن الغرب لدى ماي مستمد بالكامل من الأدب، بما في ذلك أدب الرحلات، والأدب العِرقي الجاد الذي قرأه حين كان أمين مكتبة أحد السجون؛ لأنه كان رجلًا واسع الخيال، موهوبًا جدًا، قادته غرامياته إلى الاحتيال قبل أن تقوده إلى الأدب الإبداعي. تدور قصصه أساسًا حول الحب الفطري الذي يكنه الأوروبي المتعلم والمدرك، الذي يتعلم تلمس طريقه في الغرب مع المتوحش النبيل المضاد لليانكي(*) الذي يدنس الفردوس البيئي الذي يعجز عن فهمه، ويدمره. صار البطل الألماني والمحارب الأباتشي(**) إخوة دم. ولا يمكن أن تنتهي الحكاية إلا بمأساة. لا بد من أن يموت الوينيتو النبيل، الودود، شديد الوسامة، لأن الغرب نفسه محكوم عليه بالفناء؛ هذا هو القدر المشترك بين الأسطورة الأوروبية والنموذج الأخير للغرب الأميركي. لكن البرابرة الحقيقيين في هذه الرواية من الأسطورة ليسوا من ذوي البشرة الحمراء، بل من ذوي البشرة البيضاء. لم تمس قدم كارل ماي أميركا طبعًا حتى وقت طويل بعد أن كتب عنها. ولا توجد موضوعات شبيهة بهذا في كتاباته عن المغامرات في أنحاء أخرى من العالم، وأهمها المنطقة الإسلامية التي كرس لها مجلدات عديدة.

والحقيقة أنه تصادف حدوث صرعة الوينيتو (*Winnetou*) الهائلة (التي كتب كارل ماي الجزء الأول عنها في عام 1893) في وقت يكاد يكون هو نفسه تقريبًا وقت اكتشاف راعي البقر المثالي للطبقة الأميركية الحاكمة، أو إنشاء هذا

(*) اليانكي (Yankee): مصطلح له عدة استعمالات. يستعمل في بريطانيا للإشارة إلى سكان الولايات المتحدة الأميركية، بينما يستخدم في أميركا للإشارة إلى سكان نيو إنغلاند، خصوصًا ذوي الأصول الإنكليزية [المترجمة].

(**) الأباتشي (Apache): أباتشي أو أباش مجموعة من الهنود الحمر من السكان الأصليين لأميركا الشمالية، هاجموا حضارتي المايا والتولتك، وقاوموا الإسبان في مطلع القرن السادس عشر عندما غزوا المكسيك. كلمة أباش بالإسبانية معناها سفلة. كان الأباش يمارسون صيد الجاموس البري والخيول البرية عن طريق تقفي آثارها، ثم التربص بها، فالانقضاض عليها. وكانوا يرقصون رقصة الحرب مع دق الطبول، ويدهنون أجسامهم باللون الأحمر. وكانوا يسيرون إلى الحرب على صوت النفير المصنوع من قرن الجاموس [المترجمة].

الراعي: راعي البقر كما يراه أوين ويستر (Owen Wister)، وفريدريك ريمنغتون (Frederick Remington)، وتيودور روزفلت (Theodore Roosevelt). لكن لا يوجد شيء مشترك بين الاثنين. يمكن المرء أن يربط الاثنين على الأغلب بالإمبريالية، لأن كارل ماي – مثله مثل غيره من الأوروبيين الذين يمارسون هذا النوع من الكتابة – كان فخورًا بالأماكن الغريبة، وسواء أكان أخًا للرجل الأحمر أم لم يكن، فقد اعتبر أن علو الرجل الأبيض (أو بالأحرى الألماني) على غيره بدرجة ما أمر مسلَّم به، علمًا بأن هتلر كان يكن إعجابًا كبيرًا بكارل ماي، على الرغم من ميول ماي الغامضة نحو السلام.

لو وجد أي رابط بين صرعة الغرب الأميركي التي سادت مختلف القارات في تسعينيات القرن التاسع عشر، لكانت آتية بالتأكيد تقريبًا من بافالو بيل (Buffalo Bill)، الذي بدأ عرضه للغرب البري في رحلاته الدولية في عام 1887، وزاد أينما حل وبصورة جدية من الاهتمام العام برعاة البقر، والهنود، وبقية ما في الغرب الأميركي. كارل ماي ببساطة هو أنجح ممثلي جنس أدبي مألوف، طوى النسيان معظم منتوجاته منذ أمد بعيد، مثل روايات الروائي الفرنسي غوستاف إيمار، التي تحمل عناوين مثل صياد أركنساس[2]. وأنا أذكرهم لمجرد توضيح أن الأسطورة الأوروبية عن الغرب البري لم تُستَمد من الأسطورة الأميركية، مثلما كان الكثير الجم من الموسيقى الإنكليزية الشعبية مستمدًا من خبطات برودواي الفنية. كانت الأسطورة الأوروبية معاصرة للأسطورة الأميركية في وقت يرجع على الأقل إلى زمن فينيمور كوبر، بل وحتى أبكر من هذا في الحقيقة. لم يصبح الغرب الأوروبي من مشتقات الغرب الأميركي حتى بدايات القرن العشرين، حين صار متطفلًا على الروايات الثانوية عن الغرب، مثل روايات الروائيين كلارنس مولفورد (Clarence Mulford)، وماكس براند (Max Brand)، وقبلهم جميعًا زاين غراي (Zane Grey) (ولد في عام 1875 وتوفي في 1939)، علاوة على أفلام الغرب الأميركي. وأفترض أن المثال المبكر والمتميز لهذا الاشتقاق هو العمل الأول والوحيد الذي يستحق

---

(2) Gustave Aimard, *Les Trappeurs de l'Arkansas* (Paris: Amyot, 1858).

بإخلاص عنوان أوبرا الخيول، وهو أوبرا بوتشيني المعنونة فانسيولا فتاة الغرب (*La Fanciulla del West*) (1907)، المبنية على نص مذهل لبيلاسكو (Belasco).

ماذا عن التقليد المختَرَع لراعي البقر الأميركي الذي ظهر كما رأينا في تسعينيات القرن التاسع عشر، والذي طغى على التقليد الدولي الأصيل الخاص بالغرب الأميركي، وامتصه في نهاية المطاف، لمدة نصف قرن أو نحو ذلك على الأقل؟ أو بالأحرى، ماذا عن التقاليد المختَرَعة لراعي البقر، لأن هذه التضاريس الأدبية الأصلية أو الفرعية تثبت أنها ذات مرونة عالية، وقابلية للتشكل على وجه الخصوص. لا أحتاج إلى تأكيد أن هذا التقليد ظهر في لحظة مهمة من التاريخ الأميركي، ولنَقُل إنه صور دراميًا بالمصادفة في معرض شيكاغو لعام 1893، حين كان ترنر (Turner) يقرأ رسالته العلمية عن الأرض أمام الجمعية التاريخية الأميركية التي كانت في بداياتها الأولى، بينما يعرض بافالو بيل في الخارج حيوانات الغرب الأميركي التي ما عادت تتجول بحرية تحت ظروف طبيعية، والتي كون منها حديقة سفاري خاصة به.

صار راعي البقر حقًا موضوعًا معياريًا لروايات الدايم الميلودرامية (dimenovels) الرخيصة، ذات الغلاف الورقي، ولوسائل الإعلام الشعبية في سبعينيات القرن التاسع عشر وثمانينياته، لكن لون تايلر (Lonn Taylor) يوضح بشدة أن صورته لم تستبعد البطولة، لكن أصابها الخلط. لقد صارت في ثمانينيات القرن التاسع عشر - إذا كانت قد صارت إلى شيء - صورة شخص خارج عن المجتمع: «غوغائي، وخطر، وخارج عن القانون، ومتهور، وفردي»[3]. وحدث ذلك على أي حال حين اصطدم راعي البقر بسكان البلدة المستقرين. الصورة الجديدة رسمتها الطبقات الوسطى الغربية التي انهمكت بشدة في تربية المواشي، وكانت مهتمة بالأدب بعمق. لا يتضح هذا من مجرد مقارنة رعاة البقر بفرسان القرون الوسطى المتحلين بأخلاق الفروسية الذين صورهم توماس مالوري (Thomas Malory)، وربما من شهرة الاشتباكات التي يحدد لها ميعاد مضبوط بين بطلين عازبين - وهي نوع من المبارزة بين الفرسان -

(3) Lonn Taylor and Ingrid Maar, eds., *The American Cowboy*, American Studies in Folklife; 2 (Washington, DC: Library of Congress: American Folklife Centre, 1983), vol. 39, p. 88.

بل من الأصل الأوروبي الفعلي للعديد من التقاليد الأدبية الغربية. استغل الروائي الإيرلندي ماين ريد (Mayne Reid) بالفعل فكرة المحارب المسلح النبيل والوحيد الذي يصل من مكان مجهول، وهو يحمل على كاهله ماضيًا غامضًا. وجدت فكرة أن «الرجل يجب أن يفعل ما يفعله الرجال» تعبيرًا كلاسيكيًّا فيكتوريًّا عنها في قصيدة الانتقام للشاعر تنيسون (Tennyson) التي ما عادت شهيرة اليوم، وهي عن السير ريتشارد غرينفيل (Richard Grenville) وهو يحارب فرقة إسبانية وحده.

كان راعي البقر المخترَع ابتكارًا رومانسيًّا متأخرًا من حيث النوع الأدبي. لكن له وظيفة مزدوجة من حيث المحتوى الاجتماعي؛ فهو يمثل النموذج المثالي للحرية الفردية وقد زُجت في زنزانة يستحيل الفرار منها، تتمثل بالحدود المقفلة للأرض، وقدوم الشركات الكبيرة. وكما قال أحد من عرضوا مقالات ريمنغتون عن هذه المقالات التي زودها الكاتب برسوم ريشته في عام 1895، فإن راعي البقر تجول «حيثما يمكن أن يظل الأميركي يرفل في حريته العظيمة التي ما زال يتدرب عليها، والتي أزيحت حتى الآن إلى الجانب المنحدر من الجبل؛ بما يهدد بسرعة حلول نهايتها في مكان ما قرب القمة». وهكذا قد يبدو الغرب بعد فوات الأوان، كما بدا لهذا الشخص العاطفي، والنجم الأول العظيم لأفلام الغرب الأميركي وليام س. هارت (William S. Hart) الذي كان يرى أن أراضي رعي الماشية والتعدين «تعني لهذا البلد... جوهر الحياة القومية نفسه... ولم يمض جيل أو نحو ذلك حتى صار هذا البلد بأكمله بالفعل أرضًا للرعي والتعدين. بناء على ذلك، ترتبط روحها ارتباطًا لا تنفصم عراه بالمواطنة الأميركية»[4]. هذا القول عبثي لو تناولناه بوصفه تصريحًا كميًّا، لكن قيمته رمزية. وتقليد الغرب المخترَع رمزي بأكمله، طالما كان يعمم تجربة حفنة نسبية من المهمشين. من الذي يهتم في أي حال بأن إجمالي عدد الوفيات بالطلق الناري في جميع البلدات الكبرى التي ترعى الماشية لو جُمع بعضها مع بعض في ما بين عامي 1870 و1885 في ويتشيتا، مضافًا

(4) William S. Hart, 1916, quoted in: George Fenin and William Everson, *The Western: From Silents to the Seventies* (Harmondsworth: Penguin, 1977).

إليها آبيلين، ودودج سيتي، وإيلزوورث، لبلغت خمسًا وأربعين حالة، أو 1.5 قتيل في المتوسط لكل موسم من مواسم تجارة الماشية[5]؛ أو بأن الصحف المحلية للغرب الأميركي لم تكن مليئة بقصص عن المشاجرات في الحانات، بل بقصص عن قيم الملكية وفرص العمل؟

لكن راعي البقر مثَّل أيضًا مثالًا أكثر خطورة، ألا وهو الدفاع عن نمط الحياة الأميركية الأصلية لذوي البشرة البيضاء والأصل الأنكلوسكسوني والعقيدة البروتستانتية ضد الملايين من المهاجرين من الأصول العنصرية الأدنى الذين يطغون عليها. من ثم كان التخلي التام عن العناصر المكسيكية، والهندية، والسوداء التي ما زالت تظهر في الغرب الأميركي الأصلي غير المصطبغ بالصبغة الأيديولوجية، مثل عرض بافالو بيل. لقد صار راعي البقر في هذه المرحلة وفي هذه الحالة هو الشخص طويل القامة، ذو القوام الضامر، المتحدر من العرق الآري. بعبارة أخرى، فإن تقليد راعي البقر المختَرَع يمثل في جزء منه يقظة مشاعر العزل والعنصرية المعادية للمهاجرين، وهذا إرث خطر. إن راعي البقر المتحدر من العرق الآري ليس أسطوريًا بالكامل طبعًا. يحتمل أن تكون النسبة المئوية للمكسيكيين، والهنود، والسود قد انخفضت مع توقف الغرب البري عن أن يكون جنوبًا غربيًّا في الأساس، بل حتى ظاهرة تكسيكانية [مزيجًا من تكساس والمكسيك]، ثم امتد هذا الوضع في ذروة انتشاره إلى مناطق مثل مونتانا، ووايومينغ، وداكوتا بقسميها الشمالي والجنوبي. وفي الفترات الأخيرة من انتشار رعي الماشية، التحق برعاة البقر أيضًا عدد لا بأس به من الزملاء الأوروبيين، وكانوا أساسًا من الإنكليز، وتبعهم خريجو جامعات تربوا في وسط تعليمي غربي. «يمكن أن نقول بضمير مرتاح أن تسعة أعشار المشتغلين بأعمال تتعلق بقطعان الماشية في الغرب النائي سادة محترمون»[6]؛ وذلك بالمناسبة لأن أحد أوجه واقع اقتصاد الماشية، الذي لا يدخل كثيرًا تحت التقليد المختَرَع

---

(5) Robert R. Dykstra, *The Cattle Towns* (New York: Alfred A. Knopf, 1968), p. 144.

(6) Robert Taft, *Artists and Illustrators of the Old West 1850-1900* (New York: Scribners, 1953), pp. 194-195,

نقلاً عن: «Ranching and Ranchers of the Far West,» *Lippindotts Magazine*, vol. 29 (1882), p. 435.

لراعي البقر، يتمثل في أن كمًّا هائلًا من الاستثمار البريطاني الفيكتوري كان يذهب إلى تربية المواشي في الغرب الأميركي.

لم يكن لدى راعي البقر المتحدر من العرق الآري في البداية أي جاذبية تشد إليه الأوروبيين، حتى ولو كان الغرب الأميركي ذا شهرة هائلة. فقد صُنع عدد لا بأس به منهم حقًا في أوروبا. كان الأوروبيون ما زالوا يفضلون الهنود عن مجرد رعاة البقر، ويمكنكم أن تتذكروا أن الألمان أنتجوا نسخة من فيلم **الموهيكان الأخير** (*The Last of the Mohicans*) قبل عام 1914 ببطل هندي، والمثير للدهشة أن من لعب دوره هو بيلا لوغوسي (Bela Lugosi).

لقد شق تقليد راعي البقر الجديد طريقه إلى عالم أوسع من خلال سبيلين: فيلم الغرب الأميركي، ورواية الغرب الأميركي الأصلية أو الفرعية التي لم تلق تقديرًا جيدًا لقيمتها، وكانا للكثيرين من الأجانب بمنزلة ما سيصير لنا في زمننا فيلم التشويق الذي يقوم ببطولته المخبر الخاص. ظهر هذا النوع من الأفلام مع اختراع الغرب الأميركي الجديد. لن أقول عنه شيئًا، إلا الاستشهاد بمثل عن قائد نقابة عمال التعدين البريطاني المكافح الميثودي [= انظر الثبت التعريفي] الذي توفي في عام 1930، تاركًا وراءه القليل من المال، لكنه خلف مجموعة كبيرة من المقتنيات من روايات زاين غراي. وبالمناسبة، تحولت رواية **فرسان المريمية البنفسجية**[7] لزاين غراي إلى أربعة أفلام بين عامي 1918 و1941. أما عن الأفلام، فنعرف أن جنس فيلم الغرب الأميركي توطدت دعائمه عند حوالى عام 1909. أما أعمال الاستعراض التي تقدم إلى جمهور كبير من المشاهدين، فعلى ما هي عليه، فلن يدهش أحد إذا مال راعي البقر الذي يظهر على شريط الفيلم السينمائي إلى أن يظهر له نوعان فرعيان: رجل الحركة الرومانسي، القوي، الخجول، الصامت الذي يمثله و. س. هارت، وغاري كوبر (Gary Cooper)، وجون واين، وراعي البقر المسلي من نوع بافالو بيل، وهو بطولي بلا شك، لكنه يستعرض حيله أساسًا، وبناء على هذا فهو عادة ما يرتبط بحصان معين. كان طوم ميكس بلا شك هو النموذج الأصلي والأنجح بكثير

(7) Zane Grey, *Riders of the Purple Sage* (New York: Harpers and Brothers, 1912).

لهؤلاء. اسمحوا لي أن أبدي ملاحظة عابرة أخرى، هي أن التأثير الأدبي على راعي البقر الأميركي الطموح - مقابل نوع راعي البقر الأميركي الذي يمثله هوت جيبسون (Hoot Gibson) - يوجد بوضوح في الكتابات العاطفية الشعبية للقرن التاسع عشر. هذا واضح بشكل لا بأس به في فيلم **العربة المغطاة** (*The Covered Wagon*) الذي أنتج في عام 1923، وهو أول ملحمة هوليوودية غير ملاحم غريفيث، وهو شديد الوضوح في فيلم **الحنطور** (*Stagecoach*)، وهو معد طبعًا عن رواية **كرة الشحم** (*Boule de Suif*) لموباسان[8] (Maupassant).

لكني لا أريد أن أعطيكم ملخصًا آخر لتطور أفلام الغرب الأميركي، ولا حتى أن أتتبع، ولو بإيجاز، تحول أوبرا الخيول إلى نوع من الملحمة القومية، وهو ما لم تكنه في الأصل. من الواضح أن أفلام الغرب الأميركي لم تُغْرِ المخرج السينمائي الأميركي د. و. غريفيث، لكن فيلم **العربة المغطاة** (*The Covered Wagon*) عولج صراحة كشيء يزيد عن كونه مجرد ترفيه، فقد أُجْرِيَ مثلًا بحث جيد على مادته قبل تصويره. وحين تحول الأوروبيون في ثلاثينيات القرن العشرين إلى الموضوع الكلاسيكي للغرب الأميركي الذي فسروه بروح مضادة للرأسمالية، كما في فيلم **ذهب سوتر** (*Sutter's Gold*)، تحركت هوليوود لتجلب مؤلف **العربة المغطاة** ليصنع نسخة أكثر وطنية من الموضوع نفسه، طرحت في السوق في عام 1936.

ما أريده بدلًا من ذلك هو أن ألفت انتباهكم إلى حقيقة مثيرة للعجب في خلاصة هذا المسح، هي إعادة اختراع تقليد راعي البقر في زمننا في شكل الأسطورة الثابتة، أسطورة أميركا في عهد ريغان (Reagan). هذا شيء حديث جدًّا حقًّا. فرعاة البقر مثلًا لم يصيروا وسيطًا جادًّا لبيع الأشياء حتى ستينيات القرن العشرين، على الرغم من أن هذا يبدو مثيرًا للدهشة؛ إذ كشفت بلد مارلبورو حقًّا عن قدرة هائلة كامنة في تماهي الذكور الأميركيين مع رعاة البقر، الذين يتزايد بالطبع النظر إليهم لا بوصفهم رعاة يقودون القطعان وهم راكبين على الخيول، بل بوصفهم حاملي سلاح. من الذي قال: «لقد فعلت ذلك دائمًا

---

(8) Guy de Maupassant, «Boule de suif,» first published in: *Les Soirées de Médan* (1880).

وحدي مثلما يفعل راعي البقر... راعي البقر الذي يدخل وحده إلى القرية أو المدينة على صهوة حصانه... إنه يفعل ليس إلا»؟ صاحب هذا القول هو هنري كيسنجر، قاله لأوريانا فالاسي (Oriana Fallaci) في عام 1972[9]. هل يمكننا أن نتخيل رئيسًا قبل سبعينيات القرن العشرين يصفه الناس الذين تحت إمرته بأنه «راع يقود القطيع وهو راكب على حصان»؟ اسمحوا لي أن اقتبس ما في هذه الأسطورة من اختزال **يصل إلى حد العبث** (*reductio ad absurdum*)، والذي يرجع إلى عام 1979:

> الغرب الأميركي، إنه ليس مجرد عربات حنطور ونبات المريمية. إنه صورة للرجال الحقيقيين والفخورين. صورة للحرية والاستقلال اللذين نحب جميعًا أن نشعر بهما. والآن عبّر رالف لورين (Ralph Lauren) عن كل هذا في تشابس[*]، عطر الرجال الجديد الذي أنتجه. إن عطر تشابس يمكن أن يضعه الرجل بشكل طبيعي كما يضع سترة جلدية أو سروالًا من قماش الجينز. تشابس. إنه الغرب الأميركي الذي تحب أن تشعر به في داخل نفسك[10].

إن التقليد المختَرَع الحقيقي للغرب الأميركي كظاهرة جماهيرية سادت السياسة الأميركية هو نتاج عهود كينيدي، وجونسون، ونيكسون، وريغان. وريغان بالطبع هو أول رئيس منذ تيدي روزفلت تتخذ صورته شكل الغرب الأميركي عن عمد وهو على صهوة حصان، وكان ريغان يعرف ما يفعله. إلى أي مدى يتجلى في رعاة البقر الريغانيين انتقال الثروة الأميركية إلى الجنوب الغربي؟ لا بد من أن أترك الحكم للآخرين.

---

(9) النص الكامل للفقرة يقول: «إنه يمتطي صهوة حصانه ويمضي قدمًا في وحدته، راعي البقر الذي يتجه إلى البلدة، وحيدًا راكبًا حصانه، لا صاحب له إلا الحصان ولا شيء غيره. ربما كان حتى بلا مسدس، حيث إنه لا يطلق النار. إنه يمثل، هذا كل شيء... هذه الشخصية الرومانسية المدهشة تناسبني بدقة لأن الوحدة كانت دائمًا جزءًا من أسلوبي، أو فلنقل إنها جزء من تقنيتي». للاطلاع على هذه الفقرة يمكن الرجوع إلى جزء المقال المعنون: «Chagrined Cowboy,» *Time Magazine* (8 October 1979).

(*) تشابس (Chaps): كلمة تعني السراويل الجلدية من دون مقعدة التي يرتديها رعاة البقر فوق سراويلهم القماشية، وهو أيضًا اسم عطر جديد للرجال أنتجها رالف لورين [المترجمة].

(10) ظهر هذا الإعلان في مختلف الدوريات بما في ذلك: *New York Magazine* and *Texas Monthly*.

هل هذه الأسطورة الريغانية عن الغرب الأميركي تقليد دولي؟ لا أعتقد ذلك. أولًا، بسبب موت أكبر وسيط أميركي نقل الغرب الأميركي المختَرَع. فرواية الغرب الأميركي، أو الرواية الفرعية للغرب الأميركي لم تعد ظاهرة دولية كما كانت في أيام زاين غراي، وفق ما أشرت سابقًا. لقد قتل المخبر الخاص الرجل الفيرجيني. فلاري ماكمورتري (Larry McMurtry) وأمثاله هم في نهاية المطاف مجهولون خارج بلدهم الأم، مهما كان مكانهم في الأدب الأميركي. أما فيلم الغرب الأميركي فقتله التلفزيون؛ وصار المسلسل التلفزيوني عن الغرب الأميركي مجرد ملحق لبرامج الأطفال، وخبا ضوؤه بدوره، وهو الذي يحتمل أن يكون آخر انتصار أميركي أصيل للغرب الأميركي المختَرَع. أين أمثال هوبالونغ كاسيدي(*)، وفيلم **الحارس الوحيد** (*Lone Ranger*)، وروي روجر (*Roy Roger*)، وسجائر لارامي (*Laramies*)، وفيلم **دخان البندقية** (*Gunsmoke*)، وبقية ما ترعرع عليه أطفال خمسينيات القرن العشرين؟ لقد صار فيلم الغرب الأميركي الحقيقي في خمسينيات القرن العشرين فيلمًا رفيع الثقافة عن قصد، حاملًا دلالة اجتماعية، وأخلاقية، وسياسية، حتى انهار بدوره تحت ثقل ما يحمله، بالإضافة إلى تقدم صانعيه ونجومه أمثال فورد، وواين، وكوبر في السن. أنا لا أنتقدهم. على العكس، فجميع أفلام الغرب الأميركي التي يرغب أيّنا في مشاهدتها مرة أخرى ترجع عمليًّا إلى ما بعد فيلم **الحنطور** (*stagecoach*) (الذي عُرض في عام 1939). لكن الذي أدخل أفلام الغرب إلى القلوب والبيوت في خمس قارات لم تكن الأفلام التي هدفت إلى الفوز بجائزة الأوسكار، أو تصفيق النقاد. والأكثر من هذا، أنه ما إن أصيبت أفلام الغرب الأميركي نفسها

(*) هوبالونغ كاسيدي (Hopalong Cassidy): شخصية روائية لراعي بقر، ألفها كلارينس ملفورد في عام 1904، وظهرت في سلسلة من قصصه القصيرة ورواياته. صور المؤلف هوبالونغ كاسيدي في هيئة شخص وقح، خطر، يتكلم بخشونة، لكن الشخصية تحولت على الشاشة السينمائية إلى عكس هذه الخصال منذ بدأ إعداد أفلام عن روايات ملفورد في عام 1935، ما جعل المؤلف يغير من سمات الشخصية كما ظهرت في الروايات التي كتبها بعد ظهور هذه الأفلام، ويظهرها أكثر صقلًا وتهذيبًا. حُولت قصته إلى مسلسل تلفزيوني في عام 1949، وإلى مسلسل إذاعي ظل يبث من عام 1950 إلى 1952. حققت الأعمال المعدة عن روايات بطلها هوبالونغ كاسيدي نجاحًا فنيًّا باهرًا، وأرباحًا مالية ضخمة. أنتجت أيضًا كتبًا مصورة، وتسجيلات موسيقية مستلهمة من هوبالونغ كاسيدي [المترجمة].

بعدوى الريغانية، أو بجون واين بوصفه من حاملي الأيديولوجيات، حتى صارت أميركية قحة، إلى حد أن معظم بقية العالم لم يفهم فكرتها، أو لو فهمها فإنه لم يحبها.

ويوجد في بريطانيا اليوم، على الأقل، معنى ثانوي لكلمة «راعي بقر»، وهو معنى مألوف أكثر من معناها الأول الذي يعني الشخص الذي يظهر في إعلانات مارلبورو. إنها تعني أساسًا الشخص الذي يأتي من مكان مجهول ليقدم خدمة، مثل إصلاح سقف بيتك، لكنه لا يعرف ما الذي يفعله، ولا يهتم إلا بسرقتك، فيقولون مثلاً: «سباك راعي بقر»، أو «بنّاء راعي بقر». أترك لكم تخمين شيئين: (أ) كيف اشتق هذا المعنى الثانوي من النمط الذي مثله شاين، أو جون واين، و(ب) كم تتجلى فيه حقيقة الريغانيين الذين يرتدون قبعات الزملاء الموجودين في الحزام الشمسي(*). لا أعرف متى ظهر استخدام مصطلح «راعي البقر» في بريطانيا، لكنه لم يظهر هناك قبل منتصف ستينيات القرن العشرين بالتأكيد. والذي يفعله الرجل في هذا النموذج هو أن يسلخ فروتنا ويختفي في مغيب الشمس.

يوجد في الحقيقة رد فعل أوروبي عنيف ضد الصورة التي يقدمها جون واين للغرب الأميركي، أي النموذج الذي أعيد إحياؤه من جنس فيلم الغرب الأميركي. ومهما كان ما تعنيه أفلام الغرب الاسباغيتي، فقد كانت بالتأكيد ذات أهمية قصوى للأسطورة الأميركية عن الغرب الأميركي، وهي بوصفها كذلك، ومن باب التناقض، أظهرت كم ما زال يوجد من طلب على أفلام حاملي السلاح القديمة بين الراشدين في كل من أوروبا والولايات المتحدة الأميركية. ولقد أعيد إحياء فيلم الغرب الأميركي عبر المخرج السينمائي الإيطالي سيرجيو ليوني (Sergio Leone)، أو عبر المخرج السينمائي الياباني كوروساوا (Kurosawa)

(*) الحزام الشمسي (Sunbelt): اسم يطلق على منطقة تمتد عبر الجنوب والجنوب الغربي من أرض الولايات المتحدة الأميركية، وتتميز بمناخها الدافئ، ويطول فيها فصل الصيف، ويقصر فصل الشتاء ويكون معتدلاً في برودته. لكن فلوريدا، وساحل المحيط، وجنوب تكساس مناطق تقع في هذا الحزام ومناخها شبه قاري [المترجمة].

أيضًا، أي عبر مثقفين غير أميركيين، غارقين في تقليد الغرب الأميركي وأفلامه، لكن يتنابهما الشك في التقليد الأميركي المختَرَع.

في المقام الثاني، لم يدرك الأجانب ببساطة تداعيات أسطورة الغرب الأميركي بالنسبة إلى حقوق الأميركيين، أو بالنسبة إلى الأميركيين العاديين حقًا. فالجميع يرتدون الجينز، لكن من دون الإحساس بهذا الميل الفطري التلقائي - حتى لو كان ضعيفًا - الذي يحسه الكثير من الشباب الأميركيين ما إن يرتدوا سراويل الجينز بأنهم يقفون في استرخاء، مستندين إلى عمود متخيل يعترض طريقهم، ويقبضون جفونهم بتأثير وهج الشمس. حتى أغنياؤهم الطموحون لا يشعرون مطلقًا بما يغريهم بارتداء قبعات من طراز التكسيكان. يمكنهم مشاهدة فيلم شليزنغر (Schlesinger) **راعي بقر منتصف الليل** (*Midnight Cowboy*) من دون إحساس بانتهاك المقدسات. باختصار، الأميركيون فقط هم من يعيشون في بلد المارلبورو. لم يكن غاري كوبر مزحة قط، لكن جيه آر(*)، وغيره من المصقولين بقشرة من البلاتين(**) من سكان مرعى الماشية الكبير في مسلسل دالاس (*Dallas*) مزحة. لم يعد الغرب الأميركي بهذا المعنى تقليدًا عالميًا.

لكنه كان كذلك ذات مرة. وفي نهاية هذه التأملات الموجزة أعود إلى السؤال: لماذا؟ ما الذي كان شديد الخصوصية إلى هذا الحد في رعاة البقر؟ أولًا، من الواضح أنهم ظهروا في بلد كان مرئيًا للعيان على مستوى الكون عمومًا، ومركزيًا لعالم القرن التاسع عشر، وتشكل فيه البعد الطوباوي، إذا جاز القول، على الأقل في الحقبة السابقة على عام 1917، ومهما كان شكل مدينتك

(*) جيه آر (JR): شخصية روائية من مسلسل دالاس الذي عرض بين عامي 1978 و1991. مثل الشخصية لاري هاغمان. تجسد الشخصية بارونًا من بارونات البترول، مراوغ، وأناني، وطماع، ومستهتر أخلاقيًا، وشرير، ولا يكف عن تدبير المكائد لخصومه. كان جيه آر في البداية شخصية ثانوية في الصراع بين العائلات، لكن شهرة الشخصية دفعت المؤلف إلى وضعه في موقع البطولة، وهو أشهر شخصيات المسلسلات التلفزيونية الأميركية [المترجمة].

(**) المصقولون بالبلاتين (Platinum Plated): حين يقال عن شخص إنه مصقول بالبلاتين أو بالذهب، تعني هذه العبارة أنه ذو أصل خسيس، لكنه مكسو بقشرة رقيقة من معدن نفيس، سرعان ما ستزول ليظهر الأصل الخسيس المختفي تحتها [المترجمة].

الطوباوية الفاضلة، فإن أميركا كانت تجسيدًا حيًّا لحلمك بها. أي شيء حدث في أميركا بدا أضخم، وأكثر تطرفًا، وأكثر إثارة، وبلا حدود، حتى حين لم يكن الأمر كذلك، وقد كان كذلك غالبًا بالطبع، على الرغم من أنه لم يكن كذلك في حالة رعاة البقر. وثانيًا، لأن التأثير العالمي للثقافة الشعبية الأميركية التي كانت الأكثر أصالة وإبداعًا بين ثقافات العالم الصناعي والحضري، ووسائل الإعلام التي حملتها التي سادت الولايات المتحدة الأميركية، قد ضخَّما من الصرعة المحلية الصرفة لأسطورة الغرب الأميركي، وأضفيا عليها الطابع الدولي. اسمحوا لي أن ألاحظ في عجالة أن هذه الصرعة لم تشق طريقها إلى العالم مباشرة، بل بشكل غير مباشر أيضًا، من خلال المثقفين الأوروبيين الذين جذبتهم إلى الولايات المتحدة الأميركية، أو عن بعد.

هذا يفسر بالتأكيد السبب في أن رعاة البقر معروفون أكثر من الفاكيرو (Vaqueros) أو الغاوتشو، لكنه لا يفسر على ما أعتقد كامل نطاق الموجات العاطفية الدولية التي أطلقوها، أو اعتادوا إطلاقها. أشير إلى أن هذا بسبب النزعة اللاسلطوية/ الفوضوية [= انظر الثبت التعريفي] المتأصلة في الرأسمالية الأميركية. ولا أقصد مجرد فوضى السوق، بل أيضًا مثال الفرد الذي لا يمكن لسلطات الدولة التحكم فيه بأي قيود.

كانت الولايات المتحدة الأميركية في القرن التاسع عشر مجتمعًا بلا دولة بعدة طرائق. قارنوا أساطير الغرب الأميركي بأساطير الغرب الكندي: إحداهما أسطورة دولة هوبزية [= انظر الثبت التعريفي]، لا تخفيف فيها من قسوة الطبيعة إلا بحكم مساعدة الفرد والجماعة للنفس مساعدة ذاتية، عن طريق رجال مسلحين مرخصي السلاح أو غير مرخصيه، عصابة من أفراد قلائل على أهبة الاستعداد دائمًا لمواجهة الأخطار، ويملكون شحنات عارضة من الفروسية. الأسطورة الأخرى أسطورة فرض أوامر الحكومة والنظام العام، كما يتمثل رمزيًّا في أزياء النموذج الكندي من البطل الممتطي صهوة الحصان، ألا وهو خيالة الشرطة الكندية الملكية.

للفوضى الفردية وجهان. فهي تمثل للأثرياء والأقوياء علو شأن الربح على

القانون والدولة؛ ليس لأن القانون والدولة يمكن شراؤهما وحسب، بل لأنه حتى لو لم يمكن ذلك، فإنهما لا يملكان أي مشروعية أخلاقية مقارنة بالأنانية والربح. أما بالنسبة إلى من لا يملكون لا ثروة ولا قوة، فتمثل الفوضى الفردية الاستقلال، وحق الرجل الصغير في انتزاع الاحترام لشخصه، وإظهار قدراته. لا أعتقد أن الوحدة التي كان بطل رعاة البقر المثالي للغرب الأميركي الكلاسيكي المخترَع يعيشها، من دون أن تربطه رابطة بأي أحد كانت محض مصادفة، ولا أعتقد أن المال لم يكن مهمًّا له. وقد عبَّر طوم ميكس (Tom Mix) عن ذلك بقوله: «أركب متجهًا إلى مكان ما، أمتلك حصاني، وسرجي، ولجامي. إنها ليست معركتي، لكنني أنزلق إلى المتاعب وأنا أفعل الشيء الصحيح لمصلحة أحد آخر. وحين ينتهي كل شيء، لا آخذ نقودًا مكافأة لي على الإطلاق»[11]. لا أريد مناقشة أفلام الغرب الأميركي الأحدث إنتاجًا التي هي تأليه لعصابة الذكور، لا لفرد بعينه. وأيما كانت دلالتها - التي لن أستبعد منها عنصر المثلية الجنسية - فإنها علامة على تحويل الجنس الفيلمي إلى شيء آخر.

لقد استسلم الرجل الوحيد بطريقة ما إلى تماهٍ ذاتي متخيل، لمجرد أنه كان وحيدًا. لكي تكون غاري كوبر في ذروة المبارزة، أو سام سبايد، ما عليك إلا أن تتخيل أنك رجل واحد، بينما لكي تكون دون كورليوني(*) أو ريكو(**)، فضلًا

(11) Fenin and Everson, *The Western: From Silents to the Seventies*, p. 117.

(*) دون كورليوني (Don Corleone): شخصية روائية من رواية الأب الروحي (العراب) لماريو بوزو التي تحولت إلى فيلم سينمائي من جزئين يحمل العنوان عينه، من إخراج فرنسيس فورد كوبولا، ومثل الشخصية في شبابها روبرت دي نيرو، وفي شيخوختها مارلون براندو. دون كورليوني هو عميد عائلة كورليوني، أقوى عائلات المافيا في نيويورك، كان مهاجرًا صقليًّا طموحًا، بنى إمبراطورية مافيا في أميركا، لكنه ظل متمسكًا بتقاليد الشرف الصقلية. كان عاقلًا، لكنه لم يكن يتردد في استخدام القوة حيثما يستدعي الأمر. ومن أجل تحقيق الثروة، عاش حياة مليئة بعمليات القتل الدموية ومخالفة القوانين [المترجمة].

(**) ريكو (Rico): شخصية روائية، بطل فيلم قيصر الصغير الذي أخرجه ميرفن ليروي في عام 1931 عن رواية لوليام بورنيت، ومثل إدوارد روبنسون دور ريكو بطل الفيلم. يحكي الفيلم عن سيزار إنريكو، المعروف باسم ريكو، وهو رجل خارج على القانون، انخرط في عصابة تحترف الجريمة المنظمة حتى وصل إلى أعلى مراتبها. ينزح ريكو إلى شيكاغو مع صديق له لتجربة حظهما، وينضم ريكو إلى عصابة في شيكاغو، ويورط صديقه في عمليات سرقة، ويرتكب هو جرائم قتل، ثم ما يلبث أن يترأس العصابة في شمال شيكاغو، ويقتل في صراع مع الشرطة [المترجمة].

عن هتلر، عليك أن تتخيل جماعة من الناس يتبعونك ويطيعونك، واحتمالات حدوث ذلك أقل. وأفترض أن راعي البقر كان محركًا فعالًا وغير اعتيادي للحلم، لمجرد أنه كان أسطورة مجتمع مفرط في الفردية، المجتمع الوحيد للعصر البرجوازي الذي كان بلا جذور حقيقية سابقة على البرجوازية، والحلم هو كل ما يحصل عليه معظمنا في طريق الفرص غير المحدودة. فالركوب منفردًا أقل لامعقولية من الانتظار حتى يصير وجود عصا المارشالية في حقيبة الظهر الخاصة بك حقيقة واقعة.

الثبت التعريفي

الآداب الجميلة (Belles lettres): مصطلح من أصل لغوي فرنسي، يستخدم لوصف طريقة في الكتابة تتميز بالجمال، وهي بهذا المعنى تشمل جميع الكتابات الأدبية، خصوصًا الروايات الخيالية، والشعر، والدراما، والمقالات. ترجع قيمة الآداب الجميلة إلى خصائصها الجمالية، وأصالة أسلوبها، ما يجعلها تندرج تحت فئة الفنون. ويرى تعريف آخر للآداب الجميلة أنها الكتابات التي تقع خارج تلك الفئات الكبرى للأدب، وهي من ثم تشمل المقالات، والخطابات، والكتب الفكاهية وما إلى ذلك.

الآلية (Mechanistic): وجهة نظر ترى أن سلوك النظم المعقدة مثل الأفراد، والمجتمعات، والاقتصادات يحددها بصرامة التعامل بين أجزائها أو العوامل التي تتكون منها. تعارض نظريات الآلية فلسفات مثل الحيوية التي تدعي أن سلوك أي نظام يتأثر بخاصية منفصلة عنه أو خارجية، مثل «روح» الأمة أو «المزاج» الاقتصادي.

الإحيائية (Animism): كلمة لاتينية معناها الروح أو الحياة، وهي الاعتقاد بأن أي نظام أو كائن حي، أو حتى المواد الجامدة أحيانًا تمتلك نوعًا من الروح، مثل الحجارة، والنباتات، وكذلك الظواهر الطبيعية مثل الرعد، بل وبداخل المعالم جغرافية مثل الجبال والأنهار. وضع إدوارد بيرنت تايلر في عام 1720 هذا التعريف المقبول حاليًا للإحيائية في علم الأنثروبولوجيا. تنتشر الإحيائية في الديانات القومية، ولكن يمكن العثور عليها في الشنتو، والهندوسية، ووحدة الوجود، والسيخية، والوثنية الجديدة. على الرغم من

وجه الشبه بين الطوطمية والإحيائية، إلا أن الإحيائية تركز على روح الكائنات الفردية التي تساعدها على البقاء على قيد الحياة، في حين تقول الطوطمية بوجود مصدر يوفر الأساس للحياة مثل الأرض، أو الأسلاف.

الاختزالية (Reductionism): الاختزالية تعني إما (أ) نهجًا لفهم طبيعة الأشياء المعقدة عن طريق اختزالها إلى تفاعلات من أجزائها، أو إلى أشياء أكثر بساطة أو أشياء أكثر أساسية؛ أو (ب) موقفًا فلسفيًا يعني أن أي نظام معقد ليس سوى مجموع أجزائه، وأنه يمكن اختزال أي جزء منه إلى أجزاء تتألف من مقومات أساسية فردية. ويمكن أن يقال هذا عن الأشياء والظواهر والتفسيرات والنظريات والمعاني.

الإسبرانتو (Esperanto): الإسبرانتو لغة مصطنعة سهلة، اخترعها لودفيغ أليعازر زامنهوف عام 1887 مشروعًا للغة اتصال دولية.

استبداد مرتبط بنمط الإنتاج الآسيوي (Asiatic Despotism): يرى بعض المفكرين مثل أرسطو ومونتسكيو وهيغل وماركس أن آسيا تتميز بالاستبداد السياسي، والركود الاقتصادي والاجتماعي. ناقش ماركس في كتابه **بؤس الفلسفة** (1847) أن الإنتاج في الهند إنتاج قروي يتزامن مع وجود ملكية عامة للأراضي. ثم كتب سلسلة مقالات في جريدة **نيويورك دايلي تريبيون** في عام 1953 توسع فيها في شرح حالتي الهند والصين. فنمط الإنتاج الآسيوي لدى ماركس يشمل غياب الملكية الخاصة للأرض، وعجز المجتمعات المحلية الريفية عن اتخاذ قرارها وتنفيذه - لأنها لا تملك حرية اتخاذ القرار - ووجود دولة استبدادية مركزية مسؤولة عن الأعمال العامة، خصوصًا الري. ولكي تمول الدولة البنية التحتية فهي تنتزع فائضًا اقتصاديًا من إنتاج المجتمعات المحلية بالغصب أساسًا وعن طريق القوة المسلحة. وتبقى المجتمعات الريفية فاقدة لاستقلالها نسبيًا في إطار اقتصاداتها التي تحافظ على ديمومتها بنفسها.

الاستنتاج العقلي (Reason): هو القدرة على إدراك معنى الأشياء عن وعي، وتطبيق المنطق، والتمييز بين الحقائق، وتغيير الممارسات والتقاليد

والمعتقدات أو تبريرها على أساس معلومات جديدة أو موجودة، فهو بذلك يرتبط بالقدرة على تحقيق الحرية وحق تقرير المصير. يشار أحيانًا إلى مفهوم الاستنتاج العقلي بلفظ العقلانية، ويعني الوصول إلى النتائج عن طريق العقل لا الحدس. وهو الوسيلة التي تفهم بها الكائنات العاقلة الفرق بين السبب والنتيجة، والحقيقة والزيف، والخير والشر.

الاستهلاك المظهري (Conspicuous Consumption): ويسمى أيضًا التباهي بالثروة، وهو إنفاق الأموال على البضائع والخدمات الفاخرة غير الضرورية لحياة المنفق، كالمجوهرات الفاخرة، والسيارات الفارهة وسواها. وهي طريقة للحصول على مكانة اجتماعية أو للحفاظ عليها، سواء أكانت مكانة أصيلة أم مدّعاة. أدخل عالم الاقتصاد والاجتماع ثورشتاين فيبلن هذا المصطلح في القرن التاسع عشر في كتابه عن نظرية الطبقة المرفهة الذي نشره في عام 1899 ليصف السمات السلوكية لمحدثي الثراء، وهم طبقة ظهرت نتيجة لتراكم رؤوس الأموال أثناء الثورة الصناعية الثانية التي حدثت بين عامي 1860 و1914. ويحدث الإنفاق المظهري في المجتمع الاستهلاكي الحالي للإشباع الفورى للرغبة في الملذات، ويتحول إلى إدمان أو سلوك نرجسي، ولا يشترط أن يتفشى بين الأغنياء، فالفقراء يحرمون أنفسهم من الضروريات أحيانًا، أو يقترضون ويمارسونه ليتخلصوا من الإحساس بالفقر. فهو بذلك له أبعاد اجتماعية ونفسية. تتدخل الاقتصادات للحد من هذه الظاهرة بفرض ضرائب على السلع الفاخرة غير الضرورية.

الأسطورة (Mythology): الأسطورة في مفهومها الحديث مصطلح جامع ذو دلالات خاصة، يطلق على أنواع من القصص أو الحكايا المجهولة المنشأ التي لها علاقة بالتراث أو الدين أو الأحداث التاريخية، وتعد من المسلمات من غير محاولة إثباتها بالبراهين، أو هي تصور متخيل عن نشأة أوائل المجتمعات والمعارف في صيغة قصصية شفاهية. تُفسر أكثر الأساطير على أنها من فعل قوى خارقة يلمح إليها من دون ذكرها صراحة. أما الإطار

الزمني الذي تنسب إليه حوادث الأسطورة فمختلف تمامًا عن الزمن التاريخي للتجربة الإنسانية، ويعود في غالب الحالات إلى سالف العصر والأوان. وللأسطورة قيمتها التربوية في المجتمعات التقليدية، وعلى هذا النحو تبدو الأساطير نماذج تعليمية نظرية وعملية، وهي في المجتمعات البدائية الوسيلة الوحيدة لفهم التعاليم المتوارثة في غياب التعليل الفلسفي، فهي تشبع حاجة الإنسان إلى المعرفة.

أسلبة (Stylization): هي تبسيط بعض ملامح الموضوع أو تضخيمها أو إضافة عناصر غريبة إليها بغرض التعبير عن المعنى، فهي من هذا المنظور نقيض الواقعية.

الاشتراكية القومية (National Socialism): حركة سياسية متطرفة معادية للديمقراطية العالمية، وللسامية، وللشيوعية، تأسست في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى. تمكن المنتمون إلى الحزب القومي الاشتراكي العمالي الألماني تحت زعامة أدولف هتلر من الهيمنة على السلطة في ألمانيا في عام 1933، وإنشاء نظام دكتاتوري مطلق سمي بدولة الزعيم، والمملكة الثالثة (الرايخ الثالث)، تسبب في الحرب العالمية الثانية، وما زالت هذه الأفكار والأهداف موجودة في عقائد وأنظمة بعض الأحزاب والمجموعات اليمينية، وتسمى اليوم بالنازية الجديدة. ويعزى سبب قيام الحزب النازي ونمو شعبيته إلى الشروط المذلة التي فرضتها معاهدة فرساي على ألمانيا بعد هزيمتها في الحرب العالمية الأولى، والتي أدت إلى انهيار الاقتصاد الألماني. دفعت كل هذه الأحداث إلى التفكير في ضرورة وجود حزب يعمل على اتحاد العمال، ورفع الاقتصاد من كبوته، ورفع نسبة الشعور والانتماء الوطني للشعب الألماني. وقويت في وقت قصير شوكة الحزب وازداد نفوذه في الدولة الألمانية حتى بات على رأس السلطة في عام 1933. كانت رؤية الحزب وأسسه المبنية على التشدد والعنصرية الذريعة الأولى لاحتلاله مناطق واسعة، وارتكابه جرائم ضد الإنسانية لم ير التاريخ نظيرًا لها. وانتهى به المطاف إلى دخول الحرب

العالمية الثانية من عام 1939 إلى 1945 التي كانت نهاية المطاف لمسيرته في حكم ألمانيا لمدة 12 عامًا.

الأفلام التي تحقق نجاحًا شعبيًا واسعًا (الخبطات الفنية) (Blockbuster Films): هي أي أفلام تحقق نجاحًا تجاريًا، ويعرف مثل هذا الفيلم وسط الجمهور والصحافة الفنية باسم «الخبطة». عادة ما تكون هذه الأفلام حديث الساعة وسط محبي السينما، ويتردد المشاهدون لمشاهدتها أكثر من مرة والاستمتاع بما فيها من إثارة. وعلى الرغم من أن الجمهور هو الذي يحدد الفيلم «الخبطة»، أيًا كانت ظروف إنتاجه، فقد صار المصطلح يطلق مؤخرًا على الأفلام ذات الإنتاج الكبير والميزانيات الضخمة، التي تخصص لها حملات إعلامية مكلفة، ويتوقع منتجوها منها أرباحًا كبيرة.

أفلام الدرجة الثانية (B-movies): فيلم الدرجة الثانية هو فيلم تجاري ذو ميزانية منخفضة، لا هو فيلم فني رفيع، ولا هو من أفلام العري. أطلق هذا التعبير في العصر الذهبي لهوليوود على الأفلام المتواضعة التي تنتج بقصد توزيعها بدعاية أقل من الأفلام الأعلى درجة منها. وتوقف إنتاج هذه الأفلام إلى حد بعيد بنهاية خمسينيات القرن العشرين، بيد أن المصطلح ما زال مستخدمًا بمعناه الواسع؛ فقد توجد في بعض أفلام الدرجة الثانية صنعة عالية المستوى، لكن كلفتها قليلة.

الاقتصاد الفوردي (Fordist Economy): أطلق هذا المصطلح تيمنًا باسم هنري فورد، وهو نسق اقتصادي واجتماعي مبني على أساس شكل من الإنتاج الكبير القائم على التصنيع والتنميط القياسي. ويتعلق المفهوم أيضًا بفكرة الاستهلاك الجماهيري الكبير، والتغييرات التي تطرأ على ظروف العمل بالنسبة إلى العمال عبر الزمن. يزعم بعض النظريات أن الفوردية لا تزال موجودة بأشكال مختلفة أخرى في الأنظمة الاقتصادية والاجتماعية.

امتياز العمل (Franchise): حق الامتياز المعروف باسم فرنشايز عقد بين طرفين مستقلين قانونيًا واقتصاديًا، يمنح بمقتضاه أحد طرفيه (الذي يطلق عليه مانح الامتياز) الطرف الآخر (الذي يطلق عليه متلقي الامتياز) الموافقة

على استخدام حق أو أكثر من حقوق الملكية الفكرية والصناعية، أو المعرفة الفنية لإنتاج سلعه، أو توزيع منتجاته أو خدماته تحت العلامة التجارية التي ينتجها أو يستخدمها مانح الامتياز، ووفقًا لتعليماته، وتحت إشرافه حصريًّا في منطقة جغرافية محددة، ولمدة زمنية محددة، مع التزامه بتقديم المساعدة الفنية، وذلك بمقابل مادي، أو لقاء الحصول على مزايا أو مصالح اقتصادية.

الأمة الثقافية (بالألمانية Kulturnation): تعني شعور شعب ما يعيش في أمة ما بارتباط أفراده بعضهم ببعض عن طريق الانتماء إلى ثقافة مشتركة مكتسبة عبر الزمن من خلال اللغة، والعادات والتقاليد، والدين، والثقافة، وليس بفضل التحدر من أصل مشترك. يرتبط مفهوم الأمة الثقافية بصعود النزعة القومية في القرن التاسع عشر. وهذا ما حدث في ألمانيا، ثم قوي أثناء الحكم النازي. وقد استخدم المستشار ويلي برانت هذه الفكرة لدعم إعادة توحيد شطري ألمانيا لأنهما يكونان أمة ثقافية واحدة، يثبت ذلك اتحادهما في الفنون ومنتوجات الثقافة على الرغم من تقسيم ألمانيا.

الإنتاجية (Productivism): حركة فنية أسستها جماعة من الفنانين البنائيين في روسيا بعد ثورة تشرين الأول/أكتوبر 1917، اعتقدوا أن الفن يجب أن يكون له دور عملي مفيد اجتماعيًّا مثل الإنتاج الصناعي. وقد تأسست الجماعة لمناهضة فكرة نعوم غابو عن أن البنائية يجب أن تكرس نفسها لاستكشاف الحيز والإيقاع المجردين. وسادت الإنتاجية في الحكم الجمالي على الفنون، وصمم بعض الفنانون الأثاث، والمنسوجات، والملابس، وبلاط السيراميك، وديكورات المسرح، والمواد الدعائية المطبوعة على أساس الإنتاجية، ومنهم كازيمير ماليفيتش، وإل ليسيتزكي، وليوبوفا بوبوفا.

الانتقائية/ السياسة التوفيقية (Syncretism): هي الجمع بين مختلف المعتقدات المتناقضة في كثير من الأحيان، أو الخلط بين ممارسات من مختلف مدارس الفكر. ينطوي التوفيق بين المعتقدات على اندماج وتشابه بين

تقاليد عدة لا علاقة في ما بينها، خصوصًا في اللاهوت والأساطير الدينية، وبالتالي التأكيد على الوحدة الكامنة بينها وبين ديانات أخرى. تحدث الانتقائية والتوفيق بين المعتقدات الشائعة أيضًا في الفنون والثقافة والسياسة، وتعرف في مجال الفنون باسم «الانتقائية»، وفي مجال السياسة باسم «السياسة التوفيقية».

الانفصالية (Separatism): مصطلح يطلق على الحركات السياسية والشعبية المطالبة بالانفصال والاستقلال عن دولة أو كيان ما من أجل تكوين كيان أو دولة قومية أو دينية أو عرقية. ظهرت هذه الحركات نتيجة الإحساس بالتهميش والإهمال من الأغلبية المسيطرة على الدولة، واشتدت حدتها في القرن العشرين. تباينت نتائج الحركات الانفصالية؛ فقد جلب بعضها الاستقلال والرخاء والتطور العلمي والثقافي لبعض الشعوب والكيانات، في حين جلب بعضها الآخر الحرب والدمار والعصبية والحقد لغيرها من الشعوب، مثل الكروات، والألبان، والصرب.

أَنَوِيَّة (Solipsism): الاعتقاد بأن ذات الإنسان فقط هي الموجودة أو أن المرء لا يمكنه التأكد إلا من خبراته فحسب.

الباروك (Baroque): عصر الباروك بشكل عام هو الحقبة الممتدة من أواخر القرن السادس عشر وحتى أوائل القرن الثامن عشر في تاريخ أوروبا. باروك اصطلاح مستعمل في فن العمارة والتصوير معناه الحرفي شكل غريب، غير متناسق، معوج. وقد ظهر هذا الفن أول مرة في روما في السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر الميلادي. يتميز الأسلوب الباروكي بالضخامة ويمتلئ بالتفاصيل المثيرة. وفي القرن الثامن عشر تطور فن الباروك إلى أسلوب أكثر سلاسة وخصوصية، وسمي بفن الروكوكو. نشأ أسلوب الباروك في الحياة الثقافية لأوروبا الغربية حين ثار الفنانون في أواخر القرن السادس عشر ضد فن عصر النهضة؛ إذ كان هذا الفن مقيدًا، منمقًا، واعتمد على التناظر المتوازن. أما المصورون التشكيليون، والمعماريون، والنحاتون الباروكيون فقد حققوا هذا التوازن بطريقة أكثر درامية وإثارة. إن فن الباروك

طراز معقد يستمد خصوبته من تعقده، ويجمع في أسلوبه بين العظمة واللاواقع، ويزخر بالألوان والأشكال المرسلة في الفضاء، والتشكيلات المعمارية الخداعة.

الباروك الجديد (Neo-Baroque): طراز معماري ظهر في نهايات القرن التاسع عشر، يعرف أيضًا باسم إحياء الباروك، ويعرف في فرنسا باسم طراز الإمبراطورية الثانية. يصف المصطلح العمارة التي تظهر فيها أهم ملامح طراز الباروك، لكنها لا تنتمي إلى حقبة الباروك الأصلية أي القرنين السابع عشر والثامن عشر.

الباوهاوس (Bauhaus): مدرسة فنية نشأت في ألمانيا كانت مهمتها الدمج بين الحرفة والفنون الجميلة، أو ما يسمى بالفنون التشكيلية كالرسم، وتصوير اللوحات، والنحت، والعمارة. كان للباوهاوس تأثير كبير على الفن، والهندسة المعمارية، والديكور، والتصميم الخارجي، والطباعة، وتصميم الغرافيك. يعتبر أسلوب الباوهاوس في التصميم من أكثر تيارات الفن الحديث تأثيرًا في الهندسة والتصميم في الفن المعاصر. أنشأ المدرسة المهندس المعماري الألماني والتر غروبيوس عام 1919 في فايمر في ألمانيا إلى أن انتقلت إلى ديساو في عام 1925 ثم إلى برلين في عام 1932، حيث أغلقها النظام النازي الحاكم آنذاك بدعوى أنها عالمية الطراز وغير ألمانية. وأجبر فنانو الباوهاوس على الهجرة بحثًا عن وسيلة للعيش، فهاجر معظمهم إلى الولايات المتحدة الأميركية؛ الأمر الذي ساهم في نشر طراز هذه المدرسة بشكل أكبر هناك. ويعتبر مبنى مدرسة الباوهاوس الأولى في ألمانيا أحد المواقع الموجودة على لائحة اليونسكو لمواقع التراث العالمي.

بحوث العمليات (Operational Research): بحوث العمليات أو علم القرار فرع من فروع الرياضيات التطبيقية يسمى البرمجة الرياضية، ويهتم بتحسين عمليات وطرائق معينة بقصد الوصول إلى حل أمثل لهذه المشكلات، وله تطبيقات في الهندسة والعلوم الاقتصادية، والإدارية، والتسويقية. تستخدم

في بحوث العمليات طرائق النمذجة الرياضية والتحليل الإحصائي للوصول إلى الحل الأمثل واتخاذ القرارات. وبالنظر إلى تنوع تطبيقاتها وكثرتها، تتقاطع بحوث العمليات مع مجالات أخرى متعددة مثل الهندسة الصناعية، وإدارة العمليات، وإدارة المواصلات، وهي تتكون من مجموعة من الأساليب والمناهج المختلفة مثل مسألة النقل، والبرمجة الخطية، والبرمجة الشبكية... إلخ، وهي كلها تبحث في الحل الأمثل وفق نوع المسائل وطبيعتها. وعادة ما يكمن الهدف في الحل الأمثل المنشود، وهو الحصول على أقل تكلفة ممكنة أو أكبر ربح ممكن. ويرجع أصل الكلمة إلى الميدان العسكري.

البرجوازية الجديدة (Neue Bürgerlichkeit): يواكب هذا المفهوم ظهور الليبرالية الجديدة، ويعبر عن رفض نمط الحياة الطوباوي الذي نادت به حركات الشباب في عام 1968، مع التركيز على مفاهيم الاستنتاج العقلي، والبراغماتية، والواقعية وانسحاب الدولة من ضمان حد أدنى من حسن الحال الاجتماعي للمواطنين. والاتجاه السياسي لهذا المفهوم المحافظ الجديد يعني إعادة إحياء القيم البرجوازية، وقد عبر عنه هلموت كول وغرهارد شرويدر في خطاباتهما السياسية في الثمانينيات من القرن العشرين. وارتفع صوت البرجوازية الجديدة بعد الهجمات الإرهابية على برجي مركز التجارة العالمي في أميركا في 11 أيلول/ سبتمبر 2001، وعبرت عنه مقالات كثيرة في مختلف الصحف الغربية.

البروتستانتية البيوريتانية (Puritan Protestantism): البيوريتانيون مجموعة مهمة من البروتستانتيين الإنكليز ظهرت في القرنين السادس عشر والسابع عشر، ومن بينهم على سبيل المثال لا الحصر الكالفنيون الإنكليز. ظهرت البيوريتانية داخل كنيسة إنكلترا بعد وقت قصير من اعتلاء إليزابيث الأولى عرش إنكلترا في عام 1558 على يد بعض الناشطين من رجال الدين الذين فروا إلى قارة أوروبا أثناء حكم الملكة ماري الأولى، والملك فيليب اللذين كانا يعتنقان المذهب الروماني الكاثوليكي، ويضطهدان البروتستانت. منع

البروتستانت من تغيير الكنيسة الثابتة من داخلها، ووضعت قوانين ممارسة الدين في إنكلترا عليهم الكثير من القيود التي حدت من حركتهم. لكن أفكارهم انتقلت مع من هاجروا منهم إلى هولندا (ثم إلى نيو إنغلاند)، وإيرلندا، ثم إلى ويلز، وامتدت إلى الناس العاديين والنظام التعليمي خصوصًا كليات معينة من جامعة كمبردج. اعتنق البيوريتانيون أفكار السبتيين في القرن الثامن عشر، وتأثروا بالمذهب الألفي. غادر رجال الدين البيوريتانيين الكنيسة الإنكليزية بعد قانون توحيد المذاهب في عام 1662، لعدم رضاهم عن الإصلاحات التي أدخلت على الكنيسة الإنكليزية التي رأوا أنها ما زالت متسامحة مع الممارسات الكاثوليكية. وتضامنوا مع جماعات دينية عدة تنادي بتنقية المذهب والعبادات، وبالنقاء في التقوى والأخلاق على المستوى الشخصي.

بعد التأثيرية/ بعد الانطباعية (Post-Impressionism): مصطلح صكه الفنان والناقد الفني البريطاني روغر فراي في عام 1910 لوصف تطور الفن الفرنسي منذ مانيه، وقد استُخدم هذا المصطلح للمرة الأولى في افتتاح معرض مانيه وبعد التأثيرية الذي نظمه فراي. بعد التأثيرية امتداد للتأثيرية مع رفض قيودها؛ فقد استمر فنانوها في استخدام الألوان الزاهية، وتصوير موضوعات من الحياة الواقعية، لكنهم صاروا أكثر ميلًا إلى تبسيط الأشكال التي يرسمونها، وتشويه الشكل لإعطاء تأثير تعبيري، واستخدام الألوان غير الطبيعية.

البنائية (Constructivism): حركة أنشاها المعماري الروسي فلاديمير تاتلين في عام 1913 واستمرت حتى عام 1930. تطورت هذه الحركة عن التكعيبية، والمستقبلية الإيطالية، ومدرسة الفن التجريدي الهندسي في روسيا، ومدرسة الباوهاوس في ألمانيا. يستخدم مصطلح البنائية لوصف الإنشاءات، والمنحوتات، واللوحات، وديكورات المسرح التي لا تكون صورة تمثيلية لشيء. كتب البيان الأول للحركة البنائية في عام 1921 بعد تشكل أول مجموعة عاملة من البنائين في موسكو. ثم امتدت الحركة إلى

ألمانيا وهولندا، ثم ذاع صيتها في جميع أنحاء العالم. ساند النظام السوفياتي هذا الطراز في بدايته، لكنه حكم عليه في ما بعد بأنه غير ملائم لأسباب تخص الدعاية وسط الجماهير. مال البنائيون إلى الأشكال الأساسية (المربعات، والمستطيلات، والمثلثات، والدوائر).

تأثير المحاكاة (Demonstration Effect): مفهوم قبله كثير من المراقبين بالحدس لكونه من العواقب الطبيعية للسياحة والهجرة، حيث يحاكي الناس من يلتقون بهم ممن يظهرون سلوكيات مختلفة عما ألفه المحاكون. وهم إما أن يحاكوا هذا الشخص بالضبط في مظهره أو سلوكه، أو ينتقوا ما يحاكونه منه قصدًا ويتركوا ما لا يعجبهم فلا يحاكونه، أو يحاكونه عرضًا بشكل غير دقيق، أو يتعلمون منه عن طريق الاتصال الاجتماعي به.

تأثيرية/ انطباعية (Impressionism): هي مدرسة فنية وجدت في القرن التاسع عشر. اسم الحركة مستمد من عنوان لوحة الرسام الفرنسي كلود مونيه «تأثير شروق الشمس» التي أنجزها في عام 1872، ولما كان أول من استعمل هذا الأسلوب الجديد من التصوير، فقد اشتق اسم المدرسة الجديدة من اسم لوحته: التأثيرية. تعتمد التأثيرية على نقل الواقع أو الحدث من الطبيعة مباشرة وكما تراه العين المجردة، بعيدًا من التخيل والتزويق، وسميت بهذا الاسم لأنها تنقل تأثير تغير الضوء والظل على المنظر المشاهد بعيدًا من الدقة والتفاصيل. بدأت الحركة في عام 1870 وفقدت كثيرًا من أنصارها بحلول عام 1880، لكنها لم تشتهر إلا في عام 1890 بعد أن تخلى عنها أغلب أقطابها. كان أبرز رواد الحركة: مونيه، وسيزلي، وبيسارو، وشارك فيها رينوار، وديغا. وعلى الرغم من أن التأثيرية لم تعش طويلًا لكونها مذهبًا محدود الأهداف، فقد أشاعت موجة من التحرر في الفن. ويستخدم مصطلح «تأثيرية» في موسيقى القرن التاسع عشر أيضًا، حيث يتجلى انعكاس التأثيرية على أعمال ديبوسي من المدرسة الفرنسية.

التجريد (Abstraction): يعتمد الفن التجريدي في الأداء على أشكال مجردة

تنأى عن مشابهة المشخصات والمرئيات في صورتها الطبيعية والواقعية. ويتميز بقدرة الفنان على رسم الشكل الذي يتخيله سواء من الواقع أو الخيال في شكل جديد تمامًا قد يتشابه أو لا يتشابه مع الشكل الأصلي للرسم النهائي، مع الابتعاد عن الأشكال الهندسية. من رواد هذا الفن التجريدي الفنان العالمي بيكاسو.

التخلق (Morphogenesis): التشكل الحيوي أو التخلق الحيوي أحد الفروع الثلاثة الرئيسة لعمل الأحياء التنموي، إضافة إلى التحكم بالنمو الخلوي، والتمايز الخلوي. يهتم التشكل الحيوي بشكل الأنسجة الحيوية، والأعضاء بشكل عام ومواقع أنماط الخلايا المتمايزة المتنوعة. يمكن أن يحدث النمو والتمايز الخلوي في مزرعة خلوية، أو ضمن كتل خلايا أحد الأورام. تتضمن دراسة التشكل الحيوي محاولة فهم العمليات التي تتحكم في التوزع المكاني المنظم للخلايا التي تنشأ خلال النمو الجنيني للعضو، والتي تشكل الأشكال المتخصصة من الأنسجة، والأعضاء، والجسم بأكمله. وفي الجنين البشري، يحدث التحول من كتلة متماثلة من الخلايا الجذعية في مرحلة الأرومة التي يتكون فيها الجنين من طبقة واحدة من الخلايا تأخذ شكلًا كرويًّا يضم تجويفًا مركزيًّا، إلى جنين ذي أنسجة متكونة وأعضاء عن طريق برنامج وراثي جيني، وهذا البرنامج يمكن تعديله عن طريق عوامل بيئية خارجية.

التصويرية (Imagism): التصويرية أو الوصفية حركة ضمن الشعر الأنكلو-أميركي تميل إلى تفضيل دقة الوصف، أو التصوير الأدبي، واللغة الواضحة الحادة. يرفض التصويريون أو الوصفيون الأنماط الاصطناعية للشعر الفيكتوري أو الرومانسي، بعكس معاصريهم من أتباع الجورجيانية، الذين كانوا يعملون ضمن المدرسة القديمة إلى حد بعيد. ظهرت أهم الأعمال التي تحدثت عن التصويرية بين عامي 1914 و1917، فأبرزت كتابات عدد من الشخصيات المهمة في الشعر الحداثي الإنكليزي، بالإضافة إلى عدد من شخصيات الحداثيين الذين كانوا لامعين في مجالات أخرى غير الشعر.

التعبيرية (Expressionism): اسم يطلق على حركة فنية جاءت بعد المدرسة التأثيرية، وهي مذهب في الفن يستهدف في المقام الأول التعبير عن المشاعر أو العواطف والحالات الذهنية التي تثيرها الأشياء أو الأحداث في نفس الفنان. يرفض هذا المذهب مبدأ المحاكاة الأرسطية، ويحذف صور العالم الحقيقي بحيث تتلاءم مع هذه المشاعر والعواطف والحالات، وذلك عن طريق تكثيف الألوان، وتشويه الأشكال، واصطناع الخطوط القوية، والتباينات اللونية المثيرة. ترتبط التعبيرية بالفن الألماني في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، على الرغم من أن ملامحها تتبدى في بعض الأعمال الفنية التي تعود إلى العصر الوسيط. من أشهر ممثليها في تصوير اللوحات فان غوغ (في مرحلة من مراحل حياته الفنية) وكوكوشكا، وفي المسرح كايزر، وبرشت، ويوجين أونيل، وفي الموسيقى ريتشارد شتراوس، وفي السينما فريتز لانغ. وهي في الأدب حركة أدبية سادت في ألمانيا بين عامي 1910 و1925.

التعبيرية التجريدية (Abstract Expressionism): التعبيرية التجريدية مذهب في تصوير اللوحات نشأ في نيويورك بالولايات المتحدة الأميركية في أعقاب الحرب العالمية الثانية ثم انتشر في أوروبا؛ فانتزع بذلك لنيويورك عصا السبق في ريادة المدارس الفنية، الذي ظل امتيازًا لباريس حتى ذلك الحين. يقوم هذا المذهب على نظرية تقول بأن الألوان والخطوط والأشكال إذا ما استُخدمت بحرية في تركيب غير رسمي، تكون أقدر على التعبير وإبهاج البصر منها حين تُستخدم وفقًا للمفاهيم الرسمية، أو حين تُستعمل لتمثيل الأشياء. لذلك تصور هذه الحركة بأنها فوضوية، ومتمردة بل وعدمية أحيانًا. والتعبيرية التجريدية امتداد للسريالية. يشتق اسم الحركة من مزيج من التعبيرية الألمانية، بما فيها من قوة في الانفعالات، وجماليات المدرسة التجريدية الأوروبية المعادية للتشخيص. أما في الأدب فتشير في البداية إلى حركة في التصوير (من ممثليها كاندنسكي وبول كلي) تركت محاكاة الواقع الخارجي لكي تعبر عن الذات الداخلية، أو عن رؤية شخصية جوهرية للعالم، وكانت رد فعل على التأثيرية.

التعددية الثقافية (Multiculturality): مفهوم يتعلق بالمجتمعات التي تضم أكثر من ثقافة واحدة، أو العالم بثقافاته المتنوعة، أو مؤسسة فيها أناس من مختلف الثقافات، مثل المدارس. وتعني التعددية الثقافية التنوع الثقافي. استُخدم المصطلح أصلًا للتعبير عن الفئات المهمشة في المجتمعات، مثل السود في أميركا، والنساء، ومثليي الجنس، والمعوقين، لكنه انصرف في ما بعد إلى التعبير عن المهاجرين الذين يشكلون أقليات عِرقية ودينية داخل مجتمعات المهجر. وكثيرًا ما تستخدم التعددية الثقافية لوصف الدول القومية الغربية التي حققت هوية قومية موحدة أثناء القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

تكعيبية (Cubism): المدرسة التكعيبية اتجاه فني ظهر في فرنسا في بدايات القرن العشرين يتخذ من الأشكال الهندسية أساسًا لبناء العمل الفني، وانتشرت بين عامي 1907 و1914. ولدت التكعيبية في فرنسا على يد بابلو بيكاسو، وجورج براك، وخوان غريس، واعتمدت الخط الهندسي أساسًا لكل شكل؛ فاستخدم فنانوها الخط المستقيم والخط المنحني، فكانت الأشكال فيها إما أسطوانية أو كروية، وكذلك ظهر المربع والأشكال الهندسية المسطحة في المساحات التي تحيط بالموضوع، فهي تقول بفكرة الحقيقة التامة التي تأخذ كمالها وأبعادها الكلية عندما تمتلك ستة وجوه، كالمكعب تمامًا، فالتوصل إلى هذا الهدف لا يتحقق إلا عن طريق تحطيم الشكل الخارجي والصورة المرئية.

تكعيبيون (Cubists): أتباع المدرسة التكعيبية.

التكنولوجيا الحيوية (Ergonomics): يقول التعريف الذي وضعته الجمعية الدولية للتكنولوجيا الحيوية إنه تخصص علمي يهتم بفهم التفاعلات المتبادلة بين البشر، وغيرهم من العناصر غير البشرية، والبيئة، وهو مهنة تطبق النظرية، والمبادئ، والبيانات ومناهج البحث لتصميم الأدوات لتحقيق أقصى راحة وأفضل حال للبشر عند استخدامهم لها. هدف التكنولوجيا الحيوية تحقيق أهداف الصحة والسلامة وزيادة الإنتاج. وهي مهمة في تصميم الأثاث،

والآلات والأدوات. وهي تمنع حدوث الإجهاد، والإصابات، وغيرها من مشكلات الجهاز العضلي والهيكلي التي قد تؤدي إذا تراكمت عبر الزمن إلى حدوث إعاقة.

الجدل (Dialectic): تعني الكلمة عند أفلاطون التقسيم المنطقي الذي يوصل المرء إلى اكتشاف المعاني الأساسية المجردة (أو المُثُل). والجدلية بنظر أفلاطون نوعان: الجدلية الأولى صاعدة، وهي تلك التي تنطلق من الواقع الملموس لتصل إلى مفهوم الخير، والجدلية الثانية هابطة، بمعنى أنها تنطلق من مفهوم الخير المجرَّد لتعود إلى الملموس أو اليومي. أما أرسطو فاختزل الجدلية إلى السعي للتوصل إلى مجرَّد استدلالات مبنية على وجهات نظر محتملة. عادت الجدلية على يد هيغل لتكتسب معنًى فلسفيًّا جديدًا وعميقًا، ما زال سائدًا حتى هذه الساعة؛ لأن مؤسِّس المثالية المطلقة جعل منها قانونًا يحدِّد مسيرة الفكر والواقع عبر تفاعلات النفي المتتالي للفكرة ونقيضها، بحيث ينتج عن تفاعلهما فكرة جديدة مخلقة منهما معًا، سرعان ما يجري تجاوزُها هي الأخرى من المنطلق الجدلي عينه. ويقبل ماركس وإنغلز جدلية هيغل منهجًا، لكن «بعد إنزالها من السماء إلى الأرض» (على حد قولهما)؛ فيطبِّقانها على دراسة الظواهر التاريخية والاجتماعية، وبشكل خاص على دراسة الظواهر الاقتصادية؛ لأن الروح أو الفكرة (من منظورهما) ليست هي التي تحدِّد الواقع، إنما العكس. وفي القرن العشرين أصبحت الجدلية تعني كل فكر يأخذ في الاعتبار، بشكل جذري، دينامية الظاهرات التاريخية وتناقضاتها.

الجوزيفية (Josephinism): مصطلح يشير إلى مجمل سياسات جوزيف الثاني رأس الإمبراطورية الرومانية المقدسة في القرن الثامن عشر الذي اعتلى سدة الحكم لمدة عشر سنوات بين عامي 1780 و1790 انفرد فيها بحكم مملكة هابزبورغ. حاول جوزيف الثاني وضع تشريعات تتضمن إصلاحات جذرية لإعادة تشكيل النمسا في شكل الدولة المستنيرة المثالية، ما أثار روح المقاومة لدى بعض القوى القوية داخل الإمبراطورية وخارجها. من

إصلاحاته تغيير شكل العلاقة بين الأقنان والأسياد، وتمكين الفلاحين من شراء ملكية الأرض الموروثة التي يعملون بها. كما تسامح مع جميع الطوائف المسيحية، وأتاح بناء دور العبادة لها، وإزالة أي قيود على أنشطة معتنقيها، وامتد أثر هذا المرسوم في عام 1782 ليشمل اليهود.

الحداثة العصرية (Modernism): تسمية باللغة الإسبانية لطراز معماري معين في كتالونيا، وحركة فنية تشمل أيضًا فنونًا أخرى مثل تصوير اللوحات والنحت، وخصوصًا الفنون الزخرفية. وهي تسمية أخرى للفن الجديد (آر نوفو) الذي اكتسب تسميات متعددة مختلفة باختلاف البلدان الأوروبية التي ظهر فيها هذا الاتجاه الفني بين عامي 1888 و1911، وخرجت جميع تجلياته من معطف حركة الفنون والحرف البريطانية، والذي اكتسب في كتالونيا وبرشلونة شخصية فريدة متميزة. يتميز معمار الحداثة العصرية بالطرز العربية، وطرز القرون الوسطى، وإحياء الطراز القوطي، وسيادة الخط المنحني على الخطوط المستقيمة، وغناه بعناصر الزخرفة والتفاصيل، وكثرة استخدام العناصر النباتية وغيرها من أشكال الطبيعة، والإحساس بعدم التناظر، وديناميكية الأشكال، وجمالياتها المرهفة. قد وضعت اليونسكو بعض أعمال الحداثة العصرية على قائمة التراث الإنساني.

حركة الاعتدال البروتستانتية (Temperance Protestantism): حركة اجتماعية داعية إلى الزهد والتحكم في الشهوات حثت على الحد من تعاطي الكحوليات أو حظرها تمامًا، وضغطت على الحكومة لإصدار تشريعات تحظر المشروبات الكحولية. بدأت هذه الحركة في بدايات القرن التاسع عشر في ولايات كونيكتيكت وفرجينيا ونيويورك الأميركية أثناء الثورة الأميركية، حيث كون الفلاحون جمعيات لحظر تقطير الويسكي. امتدت الحركة إلى ثماني ولايات، ومن ثم إلى إنكلترا وإيرلندا وبعد ذلك إلى المستعمرات البريطانية. انتعشت الحركة ثم انتكست مرات عدة. وبعد حظر فرضه بعض الدول على الاتجار بالكحوليات بفعل تأثير الحركة، انتهى الحظر تدريجًا في البلاد التي فرضته لما هوجم لأنه أعطى فرصة للمهربين والمجرمين للتربح وأضر بالنشاط الاقتصادي.

حركة الفنون والحرف البريطانية (The British Arts and Crafts Movement): حركة فنية ازدهرت بين عامي 1890 و1910، وظل تأثيرها ساريًا حتى ثلاثينيات القرن العشرين. نشأت الحركة في ستينيات القرن التاسع عشر في بريطانيا بقيادة الفنان والكاتب البريطاني وليام موريس، الذي آمن بمبدأ راسكين القائل بأن المجتمع الصحيح يعتمد على مهارة العمال المبدعين لا على الآلات. ثم امتدت الحركة إلى بقية أنحاء أوروبا وشمال أميركا، لكن اسم الفنون والحرف ظهر في عام 1887. كانت الحركة رد فعل ضد الحالة المزرية التي وصلت إليها فنون الزخرفة في هذا الوقت، فدعت إلى إصلاحات اقتصادية واجتماعية، وقيل إنها حركة مضادة للتصنيع أساسًا. انتشرت أفكار موريس في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين؛ فأنشئ الكثير من جمعيات الفنون والحرف. وأخذ النظام التعليمي في إنكلترا بأفكار موريس في نهايات ثمانينيات القرن التاسع عشر، فأدخل مادة الأشغال اليدوية ضمن مقررات المدارس. كما بُني العديد من المنازل هناك على طراز مدرسة الفنون والحرف.

«الحس السليم» (Common Sense): يعرف أيضًا باسم الذوق العام، والحس الفطري، والحس العام، والمنطق العام، والعرف العام. والحس السليم، كما عرفه المفكرون الغربيون هو القدرة الأساسية على إدراك وفهم الأشياء المشتركة بين جميع الناس تقريبًا والحكم عليها، وهي أشياء يقبلها الجميع ويتوقعونها من الآخرين دونما جدل حولها، حتى لو لم يعرفوا سببًا لقبولهم بها. أول من ذكر هذا المفهوم هو أرسطو، واهتم به المفكرون في القرون الوسطى والحديثة أيضًا، كديكارت وبيركلي وفرنسيس بيكون، ولوك، وفولتير. يرى هؤلاء المفكرون أن الحس السليم مكون من الخبرات المشتركة والعواطف المشتركة المجبول عليها أفراد مجتمع معين، وكلها ضرورية للنشء حتى ينمو نموًّا سليمًا، ويبلغ سن النضج من دون مشكلات سلوكية. أما المفكرون العرب ففضلوا مصطلح العرف وصفًا للمفهوم عينه، وهو العرف الذي يشترك فيه أغلبية الناس على اختلاف أزمانهم وبيئاتهم وثقافاتهم ومستوياتهم، فهو أقرب إلى ما سمّوه ببناء العقلاء، مع اعتقادهم بإلزامها. وقد عرّف الجرجاني العرف في كتابه «التعريفات» بأنه

ما استقرت النفوس عليه بشهادة العقول، وتلقته الطبائع بالقبول، وهو حجة أيضًا، لكنه أسرع إلى الفهم، وكذا العادة، وهي ما استمر الناس عليه على حكم العقول وعادوا إليه مرة بعد أخرى.

الحضارة المعتمدة على استخدام شبكات الكمبيوتر (Cyber-civilization): تقوم الاتصالات في حضارتنا الحالية على ملايين من شبكات الكمبيوتر الخاصة والعامة في المؤسسات الأكاديمية والحكومية ومؤسسات الأعمال، ويربط الإنترنت بين هذه الشبكات التي تتباين في نطاقها ما بين المحلي والعالمي، وتتصل بتقنيات مختلفة من الأسلاك النحاسية والألياف البصرية، والوصلات اللاسلكية، كما تتباين تلك الشبكات في بنيتها الداخلية تقنيًّا وإداريًّا، إذ يدار كل منها بمعزل عن الأخرى لامركزيًّا ولا تعتمد أي منها في تشغيلها على الأخريات. والإنترنت شبكة عالمية من الروابط بين أجهزة الكمبيوتر يسمح للناس بالاتصال والتواصل في ما بينهم، كما يتحدى سيطرة الرقابة الحكومية. أضحى للإنترنت اليوم آثار اجتماعية وثقافية في جميع بقاع العالم، أدت إلى تغيير المفاهيم التقليدية لمجالات عدة مثل العمل، والتعليم، والتجارة، وبروز شكل آخر لمجتمع المعلومات.

الحكم الديكتاتوري المطلق (Absolutism): نظرية سياسية وشكل من أشكال الحكم تتركز فيه كل القوة في قبضة فرد مهيمن مركزيًّا، وتكون له صلاحيات غير محدودة لا تخضع لمراجعة أي هيئة حكومية أخرى ولا تعادلها أي قوة معارضة أخرى. وبهذا يمتلك الحاكم الفرد قوة مطلقة لا يقابلها أي معارضة، لا من القانون ولا من الناخبين.

الحكومة الدينية/ الثيوقراطية (Theocratic Government): هي نظام حكم يستمد الحاكم فيه سلطته مباشرة من الإله، وتكون الطبقة الحاكمة فيه من الكهنة أو رجال الدين الذين يزعمون تطبيق تعليمات الإله، وتكون الحكومة هي الكهنوت الديني ذاته، أو على الأقل يسود رأي الكهنوت عليها. صك جوزيفوس فلافيوس مصطلح «ثيوقراطية» في القرن الأول الميلادي لوصف الحكومة القائمة عند اليهود. وحاجَّ بأن اليونانيين يعترفون بثلاثة

أنواع من الحكم: الملكية، والأرستقراطية، والفوضوية، في حين انفرد اليهود بأن نظام الحكم لديهم لا يندرج تحت أي من هذه الأنظمة. مع حلول حقبة التنوير في أوروبا، بدأت الثيوقراطية تتخذ دلالة شديدة السلبية، خصوصًا على يدي الفيلسوف الألماني هيغل. لم تتورع الحكومات الدينية على مر التاريخ عن ارتكاب الفظائع بحق الناس باعتبارها تطبيقًا لأحكام السماء، وعن اضطهاد أتباع الديانات الأخرى غير ديانة الحكام.

دادائية (Dadaism): حركة ثقافية انطلقت من زيوريخ بسويسرا أثناء الحرب العالمية الأولى كنوع من معاداة الحرب بعيدًا من المجال السياسي، بل من خلال محاربة الفن السائد. يطلق عليها أيضًا «دادا» (Dada)، وقد برزت في الفترة ما بين عامي 1916 و1921. أثرت هذه الحركة على كل ما له علاقة بالفنون البصرية، والأدب، والشعر، وفن التصوير الفوتوغرافي، ونظريات الفن، والمسرح، والتصميم.

الدراسات المستقبلية (Futurology): هي دراسة ما يحتمل أن يقع في المستقبل، أو ما يفضل حدوثه فيه، وخلفية هذه الأحداث المستقبلية من أساطير ورؤى للعالم. لم يستقر تعريف هذا التخصص حتى الآن، فلا يُعرف ما إذا كان هو من الفنون أم العلوم، لكن يمكن اعتباره عمومًا فرعًا من فروع العلوم الاجتماعية يوازي الدراسات التاريخية. فكما يدرس التاريخ الماضي، تهتم الدراسات المستقبلية بالمستقبل. تسعى الدراسات المستقبلية إلى فهم ما يتكرر بشكل نظامي ويتبع نمطًا معينًا في الماضي والحاضر؛ بغرض التمكن من تحديد احتمالات أحداث المستقبل واتجاهاته.

دي ستيل (الأسلوب) (De Stijl): كلمة باللغة الهولندية تصف أسلوبًا جديدًا في إبداع الفنون التشكيلية أخذت به حركة فنية بدأت في هولندا في عام 1917، واستمرت حتى عام 1931 بقيادة الفنان بييت موندريان. تستخدم هذه الحركة الخطوط الأفقية والعمودية، والأسود والأبيض، والرمادي، والألوان الأساسية.

الديماغوجيون (Demagogues): وصف للقائد السياسي في أي نظام ديمقراطي يحشد البسطاء وغير المتعلمين من المواطنين باستغلال عواطفهم، ومخاوفهم، وتحيزاتهم، وجهلهم لكي يمتلك زمام القوة، ويروج لدوافعه السياسية. وعادة ما يعارض الديماغوجيون النقاش والتداول حول أي قضية، ويدعون إلى الفعل السريع والعنيف للتعامل مع أي أزمة تواجه الوطن. وهم يتهمون معارضيهم المفكرين والمعتدلين بالضعف.

الرمزية (Symbolism): الرمزية هي استخدام الرمز لتمثيل الأشياء مثل الأفكار والمشاعر، وهي حركة في الأدب والفن ظهرت في فرنسا وبلجيكا في حوالى عام 1870، بوصفها رد فعل على المدرستين الواقعية والطبيعية، وهدفت إلى التعبير عن سر الوجود عن طريق الرمز. وقد تأثر الرمزيون، أكثر ما تأثروا، بأعمال بودلير. ومع احتفاظهم بمبدأ الفن للفن فقد سعوا في المقام الأول إلى إعطاء القارئ انطباعًا عن وعيهم الباطن، معتمدين في ذلك على الموسيقى والصور الشعرية التي تبرز أحلام الشاعر الداخلية. ويعد مورياس ومالارميه وسامان وفرلين من أبرز أركانها. أما الرمزية الموسيقية فيمثلها ديبوسي، في حين يمثل مترلينك الرمزية في المسرح.

رهاب الأجانب (Xenophobia): مصطلح يستخدم عادة لوصف الخوف من الأجانب أو الغرباء، أو كراهيتهم، أو احتقارهم، أو الحذر منهم. الفرق بين العنصرية ورهاب الأجانب هو أن العنصرية تنحصر في كراهية الآخرين بسبب عرقهم أو نسبهم، أما رهاب الأجانب فهو كراهية الآخرين فقط لأنهم أجانب أو غرباء. لكن يمكن استخدام مصطلحي «كراهية الاجانب» و«العنصرية» بشكل مترادف، وإن كانت لهما معان مختلفة تمامًا، فكراهية الأجانب تكون على أساس مكان الميلاد، أما العنصرية فتستند إلى الأصل العرقي.

رواية الحرم الجامعي (Campus Novel): رواية يقع الحدث الرئيس فيها في الحرم الجامعي، وتدور أحداثها حوله. نشأ هذا القالب من الرواية في خمسينيات القرن العشرين. الكثير من هذه الروايات فكاهية أو ساخرة، تسخر من

المثقفين المدعين ونقاط الضعف البشرية. لكن بعضها يحاول معالجة الحياة الجامعية بشكل جاد. تفرع عن هذه الفئة من الروايات فئة أخرى هي روايات الجريمة الجامعية، حيث تدور الأحداث في الحرم الجامعي المغلق بدلًا من البيت الريفي الذي كانت تدور فيه أحداث روايات الجريمة في العصر الذهبي للروايات البوليسية.

رواية الوعي التي كتبها أميركيون من أصل يهودي (Consciously Jewish-American Novel): تعتبر خمسينيات القرن العشرين علامة بارزة في تاريخ الأدب الذي كتبه يهود أميركيون. فقد أعلن شاول بيلّو (Saul Bellow) أن اليهود جزء لا يتجزأ من المجتمع الأميركي حين افتتح روايته **مغامرات أوغي مارش**، التي صدرت في عام 1953، بعبارة تقول «أنا أميركي، ولدت في شيكاغو». ثم ترجم بيلّو في العام نفسه رواية **غمبل الأحمق** للكاتب إيزاك باشيفز سنجر إلى الإنكليزية، معلنًا صعود نجم خط أدبي يهودي جديد في أميركا يحتفي بيهودية العالم القديم، أي بيهود أوروبا الشرقية الذين أبادتهم النازية عن بكرة أبيهم. واستمر هذان الخطان في السير يدًا بيد: خط اليهودي بوصفه أميركيًا أصيلًا، وخط اليهودي بوصفه أيقونة ثقافية من العالم القديم. فاز الكاتبان بجائزة نوبل في الأدب، بيلّو في عام 1976 وسنجر في 1978.

السان سيمونية (Saint-Simonianism): حركة سياسية واجتماعية فرنسية نشأت في النصف الأول من القرن التاسع عشر، مستلهمة أفكار كلود هنري دو روڤروا، والكونت سان سيمون. تضمنت السان سيمونية أفكارًا اشتراكية كثيرة حتى عدها بعضهم المقدمة الطبيعية للبيان الشيوعي. توقع السان سيمونيون دورًا كبيرًا للدولة في الحياة الاقتصادية، وأنها ستصبح موزعًا عامًّا للعمل والأجور، وستؤمن معاش تقاعد لجميع المواطنين، وستكون هي وليس الأسرة الوريث الشرعي لكل الثروات التي تؤلف ما يسميه الاقتصاديون أرصدة الإنتاج، بل نادى تلامذة سان سيمون بإلغاء الملكية الخاصة وليس مجرد إلغاء حق الإرث كما كان يقول سان سيمون نفسه.

كما دعوا إلى أن تتولى الدولة تنظيم الإنتاج وتعهد به إلى المقتدرين لمصلحة المجموع العام. وأنه يجب على السلطة أن تسلّم إلى الصناعيين لا إلى العلماء، لأنهم هم الرؤساء الحقيقيون للشعب، فهم الذين يقودونه في أعماله اليومية. فهم يرون الأمة ورشة صناعية واسعة، تزول فيها فروق المولد والنسب، وتبقى اختلافات القدرات. كانت آراؤهم وراء بدايات العلم الوضعي والاشتراكية، إذ وصلت فكرة السان سيمونية الى كارل ماركس وغيره من مؤسسي ما سمى بالاشتراكية العلمية.

السريالية (Surrealism): السريالية كلمة بالفرنسية معناها «فوق الواقع». نشأت المدرسة السريالية الفنية في فرنسا، وازدهرت في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين، وتميزت بالتركيز على كل ما هو غريب ومتناقض ولاشعوري. وكانت السريالية تهدف إلى البعد عن الحقيقة، وإطلاق الأفكار المكبوتة والتصورات الخيالية، وسيطرة الأحلام، والتعبير عن العقل الباطن بعيدًا عن أي تحكم خارجي أو مراقبة من العقل الواعي، وخارج نطاق أي نسق جمالي أو أخلاقي. انتشرت الحركة عبر العالم من العشرينيات فصاعدًا، وأثرت بشكل كبير في الفنون البصرية، والأدب، والموسيقى، والفكر السياسي، والفلسفة، والنظرية الاجتماعية في العديد من بلدان العالم.

السوق الشامل (Mass Market): السوق الشامل مصطلح عام في مجال الأعمال يصف أكبر مجموعة ممكنة من المستهلكين لمنتوج صناعي معين. فهو يعني مجموعة المستهلكين التي تحتل أكبر كتلة في منحنى استهلاك المنتوجات التي تستهلك منزليًا، ويمكن أن يقال إنه تعبير عن متوسط حسابي لهؤلاء المستهلكين. لكن هذه المجموعة مكونة من أناس لهم مشارب شديدة الاختلاف من حيث رغبتهم في المنتوجات، لذلك يقسمهم المسوقون إلى جماعات أصغر يتوجهون إليها بدعاياتهم التسويقية.

شعبوية (Populism): الشعبوية إيديولوجية، أو فلسفة سياسية، أو نوع من الخطاب السياسي الذي يستخدم الديماغوجية ودغدغة عواطف الجماهير غير المثقفة بالجدال الجماهيري لتحييد القوى المعارضة. يعتمد بعض

المسؤولين على الشعبوية لكسب تأييد الناس والمجتمعات لما ينفذونه أو يعلنونه من السياسات، وللحفاظ على نسبة جماهيرية معينة تعطيهم صدقية وشرعية. وعكس الشعبوية هو تقديم المعلومات، والأرقام، والبيانات للناخب لمخاطبة عقله لا عواطفه.

الشوفينية (Chauvinism): هي المغالاة في التعصب. ففي حال التعصب القومي وحب الوطن يعتبر الشوفيني وطنه أفضل الأوطان، وأمته فوق كل الأمم، وخصوصًا عندما تكون هذه المغالاة مصحوبة بكراهية للأمم أخرى. وقد جاءت هذه الكلمة من اسم نيكولا شوفان، الجندي الفرنسي الذي جرح مرات عدة في حروب الثورة الفرنسية وحروب نابليون، لكنه ظل يقاتل في سبيل مجد فرنسا ومجد نابليون. تمثل النازية الألمانية قمة التعصب الشوفيني. وتستعمل الشوفينية حاليًا في مجال الاستهجان وعدم الاستحسان. والشوفينية في الوقت الحاضر مصطلح شائع ومنتشر الاستخدام يدل على عنجهية الرجل، وتشير إلى الاعتقاد بأن الذكور يتفوقون على الإناث، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الإناث الشوفينيات اللاتي يعتقدن أن الإناث أعلى قدرًا من الذكور.

الصور التمثيلية (Representation): هي في مجال الفنون تصوير شخص أو شيء في عمل فني، بحيث تحل صورة ثنائية الأبعاد محل الشخص أو الشيء المجسم الذي رآه الفنان، أو تذكره، أو تخيله. أما في العلوم الاجتماعية، فالصورة التمثيلية هي مجموعة من القيم، والأفكار، والمعتقدات، والممارسات المشتركة بين أعضاء جماعة، أو جالية، أو طائفة، أو مجتمع معين وطرائق التعبير عنها.

صورة مصغرة من العالم (Microcosm): الصورة المصغرة والصورة المكبرة من العالم تصور تخطيطي لرؤية النماذج الموجودة على جميع مستويات الكون، وهي عبارة عن إدراك أن السمات نفسها تظهر في كيانات متباينة الأحجام، من رجل واحد وحتى الجنس البشري بأسره. وترجع هذه الفكرة إلى الأفلاطونيين الجدد في عصر قدامى الإغريق. النطاق الأكبر هو

الصورة المكبرة للعالم، ويتدرج حتى أصغر نطاق في المستوى الذري، بل حتى في المستوى الميتافيزيقي. أما الإنسان فيقع عند نقطة الوسط ما بين الصورة المكبرة والصورة المصغرة للعالم، وهو يلخص الكون.

طائفة الأنابابتيزم البروتسانتية (Anabaptism): طائفة مسيحية ظهرت في سياق الإصلاحات الدينية الجذرية التي حدثت في القرن السادس عشر. يشمل المصطلح طوائف المينونيين، والآميش والإخوة. بدأت حركة الأنابابتيزم في كانون الثاني/ يناير 1525 في زيوريخ، وسويسرا. المصطلح مشتق من أصل يوناني معناه إعادة التعميد. تتطلب هذه الطائفة من أتباعها القدرة على الاعتراف بأنفسهم بعقيدتهم، لذلك ترفض تعميد الرضع. لذلك اضطهدوا وطوردوا في القرن السادس عشر وحتى القرن السابع عشر، وكان مضطهدوهم من الكاثوليك ومن أتباع الطوائف البروتستانتية الأخرى. يوجد منهم في العالم اليوم قرابة 1.6 مليون نسمة.

الطبيعية (Naturalism): طراز فني وأدبي يعني التصوير الأمين للموضوع أو الواقع بلا تزيين ولا إضفاء لصبغة مثالية عليه. صك الناقد الفني الفرنسي جول أنطوان كاستانغري هذا المصطلح في عام 1963، حين كتب أن المدرسة الطبيعية تعبر عن الحياة في جميع مستوياتها وبجميع أشكالها وهدفها إعادة إنتاج الطبيعة بأقوى صورها. من أشهر أتباع المدرسة الطبيعية الروائي إميل زولا. وصار المصطلح شاملًا جميع الفنون التي تخرج عن إطار المدرسة التأثيرية والمراحل المتأخرة من فنون الحداثة.

الطراز الإدواردي (Edwardian): طراز معماري شعبي ظهر في المملكة المتحدة ودول أخرى خلال فترة حكم إدوارد السابع ملك المملكة المتحدة، أي من عام 1901 إلى 1914 تقريبًا. تُعتبر العمارة الإدواردية عمومًا أقل زخرفة من العمارة الفيكتورية، بصرف النظر عن أنها كانت أحيانًا طرازًا للمباني الرئيسة المعروفة باسم العمارة الباروكية الإدواردية.

ظلامية (Obscurantism): الظلامية في السياسة هي منع نشر الحقائق، وإخفاؤها عن عامة الشعب عن قصد. أما في الفن والأدب فالظلامية أسلوب يتميز

بالغموض القصدي. تعد الظلامية في السياسة مضادة للديمقراطية لأنها تقصي عامة الشعب وتعتبرهم غير جديرين بمعرفة ما تعرفه النخبة المثقفة عن أمور الحكم. أما في الفن والأدب فظهر الأسلوب الظلامي في القرنين التاسع عشر والعشرين لدى المؤلفين الذين يتعمدون الكتابة بغموض عن موضوعاتهم إخفاء لخوائهم الثقافي، وكثيرًا ما يتهم الفلاسفة غير التجريبيين وغير الوضعيين بالظلامية بسبب غموض المفاهيم لديهم.

عابر للقوميات (Transnational): تعرف ظاهرة عبور القوميات في جانبها الاقتصادي باسم العولمة، وتشمل تنظيم عملية الإنتاج على مستوى العالم، بحيث تحدث مراحل متعددة من عملية إنتاج سلعة واحدة في بلدان عدة بهدف تقليص التكلفة. ظهرت العولمة في النصف الثاني للقرن العشرين، وشهدت صعودًا مع تطور الإنترنت والاتصالات اللاسلكية. يمكن اعتبار الشركات متعددة القوميات شكلًا من أشكال عبور القوميات، إذ تهدف إلى تقليل التكلفة وتعظيم الربح بتنظيم خطوات عمليات الإنتاج لتحقيق هذا الهدف، بغض النظر عن الحدود السياسية بين الدول. وعبور القوميات يعني تيسير عبور الناس، والأفكار، والبضائع عبر الحدود بين الدول، ما يجعل الثقافات المستقرة تختلط بالثقافات الوافدة مع المهاجرين وغيرهم، فتحدث تغيرات في الهويات القومية ويقترب العالم من أن يكون فضاء كونيًا واحدًا.

عفا عليه الزمن (Anachronistic): معناها وجود الشخص أو الشيء خارج الزمن الذي نشأ فيه، وينطبق على الناس والعادات والتقاليد، والأحداث، والتعبيرات الأدبية، والتكنولوجيا، والأفكار الفلسفية، والأساليب الموسيقية، والأزياء، أو أي شيء آخر يتعلق بزمن محدد ولا يصح وضعه في سياق خارج سياق زمنه.

العقلانية (Rationalism): العقلانية بالمعنى الفلسفي الدقيق تفيد المعرفة القَبْلية بوساطة العقل وحده من دون مقدمات تجريبية. والمذهب العقلي بهذا المعنى نقيض للمذهب التجريبي، بمعنى أن المعرفة تنشأ عن المبادئ

العقلية القبلية والضرورية وليس عن الخبرة الحسية. أما العقلانية بالمعنى العلماني فتذهب إلى إعلاء العقل نقيضًا للخرافة والإيمان الساذج والتعصب. واليوم يسعى بعض الفلاسفة إلى وضع نظريات تمثل إحياء للعقلانية غير الميتافيزيقية، بالتأكيد على وجود حقائق عن العالم الحقيقي يوفرها العلم، وتقوم الفلسفة باكتشاف ماهيتها، وهذا نمط لتجاوز عقلانية سابقة كانت تهدف على الدوام إلى تجاوز التجربة الحسية بكل معانيها بحثًا عن الواقع الجوهري.

العَلمانية (Secularism): أول من ابتدع مصطلح عَلمانية هو الكاتب البريطاني جورج هوليوك عام 1851، وتعني اصطلاحًا فصل المؤسسات الدينية عن السلطة السياسية، وقد تعني أيضًا عدم إجبار الحكومة أو الدولة أي أحد على اعتناق معتقد أو دين أو تقليد معين لأسباب ذاتية غير موضوعية، كما تكفل الحق في عدم اعتناق دين معين، وعدم اتخاذ دين معيّن دينًا رسميًّا للدولة. وبمعنى عام يشير هذا المصطلح إلى الرأي القائل بأن الأنشطة البشرية والقرارات وخصوصًا السياسية منها يجب أن تكون غير خاضعة لتأثير المؤسسات الدينية.

العِلموية (Scientism): يستخدم مصطلح العلموية عادة بشكل ازدرائي للإشارة إلى الاعتقاد بالتطبيق الشامل للمنهج العلمي والطريقة العلمية ووجهة النظر التي تقول بأن العلم التجريبي أكثر شكل موثوق به من أشكال رؤية العالم، أو الجزء الأكثر قيمة من تعلم الإنسان الذي يستبعد وجهات النظر الأخرى. ويُعرف هذا المذهب بأنه وجهة النظر التي ترى أن الطرائق الاستقرائية المميزة للعلوم الطبيعية هي المصدر الوحيد للمعرفة الواقعية الحقيقية، كما أنها وبشكل خاص تستطيع وحدها أن تسفر عن المعرفة الحقيقية بالإنسان والمجتمع. وكثيرًا ما ينطوي المصطلح على أكثر التعبيرات تطرفًا للمدرسة الوضعية المنطقية.

العولمة الليبرالية الجديدة (New Liberal Globalization): هي حركة أدت الى ازدياد أوجه الترابط والتشابك والعلاقات بين مختلف بلدان العالم، وعلى

وجه الخصوص عولمة الأسواق المالية التي تتم فيها عملية التبادل، وتداول الديون، والأصول النقدية والمالية، وتصفيتها خارج الحدود الوطنية. وتعد العولمة جزءًا مهمًا من مكونات الليبرالية الجديدة التي ظهرت في البلدان الصناعية المتقدمة عقب هزيمة الكينزية في سبعينيات القرن العشرين، حيث اتجهت هذه البلدان إلى الحد من تدخل السلطات الحكومية في النشاط الاقتصادي، وإلغاء أو تخفيف القيود المصرفية، والقضاء على الحواجز أمام المنافسة الداخلية والعالمية.

الفابية (Fabism): الفابية جمعية إنكليزية أنشئت في عام 1884، سعى أعضاؤها إلى نشر مبادئ الاشتراكية بالوسائل السلمية، ومن أعلامها جورج برنارد شو، وسيدني ويب، وغراهام والاس، وقد أُطلق عليها اسم الفابية نسبة إلى القائد الروماني «فابيوس» الذي عاش بين عامي 275 و203 قبل الميلاد، والذي تصدى لخصمه هنيبعل من خلال خطة تقوم على المناورة وتفادي اللقاء المباشر حتى يستنزف قوى عدوه، وعندئذٍ يضرب ضربته. وتقوم الاشتراكية الفابية على رفض التغيير الثوري العنيف، والتدرج في تطبيق الاشتراكية، ونفي حتمية الصراع الطبقي، واعتبار الدولة قوة في مصلحة الجميع. وفي عام 1945، حانت ساعة انتصارها عندما اكتسح العمال الانتخابات السياسية، وهزموا تشرشل الذي كان معبود الشعب البريطاني والذي قاده إلى الانتصار في الحرب العالمية. وتولى العمال المتأثرون بفكر الفابية السلطة، وأعلنوا للمرة الأولى دولة الرعاية، وتم وضع نظام للتأمين الاجتماعي يغطي جميع المجالات من مرض أو شيخوخة. وهكذا كان حكم العمال سنة 1945 ثورة سلمية في التنظيم السياسي أثبت إمكان قيام دولة للرعاية، وليس للقهر والاستغلال، وتحقق هذا كله بوسائل سلمية من دعاية وفكر إلى انتخابات حرة.

فن بعد الحداثة (Post-art): فن بعد الحداثة هو مجموعة من الحركات الفنية التي تتناقض مع بعض جوانب الحداثة، أو التي ظهرت أو وضعت في أعقابها بشكل عام. من هذه الحركات الإنترميديا، وفن التركيب، والفن المفاهيمي، والوسائط المتعددة، لا سيما التي تشمل الفيديو. أبرز سمات

فن بعد الحداثة تجاور القديم والجديد، ولا سيما في ما يتعلق بأخذ أنماط من الفترات السابقة وإعادة تركيبها في الفن الحديث خارج سياقها الأصلي.

الفن التجريدي الهندسي (Supermatism): حركة من حركات الفن التشكيلي أسسها الفنان كازيمير ماليفيتش في موسكو في عام 1913، واستمرت موجتها حتى عشرينيات القرن العشرين، لكنها لم تختف قبل أن تضع أساس كل فنون التجريد الهندسية اللاحقة التي تدين لها بالكثير. دافعت هذه الحركة عن فن تجريدي خالص أساسه عناصر الدائرة، والمستطيل، والمثلث البسيطة.

فن الديكو (Art Deco): موجة فنية شعبية راجت بين عامي 1920 و1939، وأثرت في العديد من الفنون كالعمارة، والتصميم الداخلي، والفنون البصرية والتطبيقية مثل الأزياء، والرسم، والتصميم الرقمي، والسينما، وتصميم المجوهرات. جمع هذا الطراز بين العديد من الأشكال الفنية التي ظهرت في بداية القرن العشرين، خصوصًا التكعيبية، والحداثية، والفن الجديد. بلغت شعبية فن الديكو ذروتها في الحقبة التي سبقت سنوات الكساد الذي أصاب أميركا في ثلاثينيات القرن العشرين، لينتهي تقريبًا بعد الحرب العالمية، حيث أصاب التقشف المجتمع.

الفن الشامل (Gesamtkunstwerk): هو تركيب أنواع عدة من الفنون معًا في عمل فني واحد. ظهر المصطلح للمرة الأولى في مقال لفيلسوف ألماني اسمه تراندهورف في عام 1827، ثم استخدمه المؤلف الموسيقي ريتشارد فاغنر في عام 1849 والتصق اسمه به. كانت الأوبرا حتى فاغنر إما أوبرا إيطالية تهتم بالغناء الجميل على حساب بقية العناصر الفنية، أو أوبرا فرنسية تهتم بالمؤثرات المسرحية أكثر من اهتمامها بالموسيقى، وجاء فاغنر ليمزج في العمل الأوبرالي بين الموسيقى، والمؤثرات المسرحية كالديكور والإضاءة، والدراما، والرقص أحيانًا بحيث تتحد هذه الفنون لتقدم العمل الفني المتكامل الشامل لها جميعًا. أما في العمارة فيعني المصطلح أن يكون المعماري مسؤولًا عن المبنى ككل وما يحيط به. أخذ ميكيلانجلو في عصر

النهضة بهذا المفهوم في فن العمارة، كما يتجلى هذا المفهوم في مدرسة الباوهاوس المعمارية.

الفن المفاهيمي (Conceptual Art): هو الفن الذي تكون فيه الأولوية للأفكار على الجماليات أو الشكل المادي. يسمى الكثير من الأعمال الفنية للفن المفاهيمي باسم التركيبات، ويمكن لأي شخص تركيبها بسهولة لو اتبع تعليمات مكتوبة مرفقة بقطعها. حين يستخدم الفنان قالبًا من قوالب الفن المفاهيمي فهذا يعني أن خطة العمل وجميع ما يتعلق بها من قرارات قد وضعت مسبقًا، وما التنفيذ إلا عمل آلي وفقًا لهذه الخطة، فتصير الفكرة هي الآلة التي تنتج العمل الفني.

الفنون البصرية/ المرئية (Visual Arts): هي مجموعة الفنون التي تهتم أساسًا بإنتاج أعمال فنية تحتاج لتذوقها إلى حاسة البصر على اختلاف الوسائط المستخدمة في إنتاجها، فهي الأعمال الفنية التي تأخذ شكلًا وتشغل حيزًا من الفراغ كالرسم، والتلوين، والنحت؛ وبالتالي يمكن قياس أبعادها بوحدات قياس المكان (كالمتر والمتر المربع) وهي بهذا تختلف عن الفنون الزمانية كالرقص، والشعر، والموسيقى التي تقاس بوحدات قياس الزمن (الدقائق والثواني). والفنون البصرية/ المرئية لفظ عام يشمل الفنون التشكيلية، والفنون التعبيرية، والفنون التطبيقية. كانت الفنون المرئية تعرف قديمًا بالفنون الجميلة.

القوطي (Gothic): الفن القوطي نوع من فنون العصور الوسطى نشأ في فرنسا في منتصف القرن الثاني عشر الميلادي، ثم انتشر في جميع أرجاء أوروبا الغربية، تاركًا بصمة واضحة على الكثير من الفنون الإيطالية الكلاسيكية. وتطور الفن القوطي بشكل ممتاز في القرن السادس عشر. نشأ مصطلح قوطي مع مثقفي النهضة الإيطالية المعروفين بالإنسانيين، وينسب إلى قبائل القوط الجرمانية التي اجتاحت إيطاليا في القرن الخامس الميلادي. ويعتبر الإنسانيون فن القرون الوسطى من إنتاج القوط الهمج. ويتسم هذا الطراز غالبًا بطرائق إنشائية معينة كالأقواس البارزة والعقود المعمارية.

الكاكانية (Kakania): يتكون لفظ الكاكانية من الحروف الأولى المكونة للفظي «إمبراطوري» و«ملكي». وهو يشير إلى بلاط هابزبورغ من منظور تاريخي واسع. يقصر بعض المؤرخين استخدامه على الملكية المزدوجة في النمسا - هنغاريا بين عامي 1867 و1918، ويعني أن ملك هابزبورغ حكم في الوقت عينه بوصفه ملكًا لهنغاريا وإمبراطورًا للنمسا، على الرغم من اتحاد البلدين في هذا الوقت بشكل فعلي.

كالفنية اسكتلندية (Scottish Calvinism): الكالفنية فرع كبير من المسيحية في العالم الغربي، يتبع تعاليم الإصلاح الديني التي أتى بها جون كالفن الذي أعلن القطيعة مع الكنيسة الكاثوليكية الرومانية، لكنه يختلف مع الإصلاح الديني لمارتن لوثر في بعض التفاصيل مثل وجود السيد المسيح بشخصه في العشاء الأخير. انتشرت هذه العقيدة في أوروبا في القرن السادس عشر وإن أخذت أشكالًا مختلفة في مختلف البلدان الأوروبية. قامت في الجزر البريطانية ثلاث من الكنائس الإصلاحية الكالفنية: الكنيسة الإنكليزية، والكنيسة الاسكتلندية، والكنيسة الإيرلندية. تميزت الكالفنية الاسكتلندية بالتمسك بطقس الاعتراف.

الكنيسة الإنجيلية المحافظة على الطقوس الكاثوليكية (High Anglicanism): يشير مصطلح الكنيسة الإنجيلية المحافظة على الطقوس الكاثوليكية إجمالًا إلى الدراسات اللاهوتية الكنسية، والأسرار المقدسة، واللاهوت، مع التركيز على الطابع الرسمي، ومقاومة إدخال الحداثة عليها. يرتبط المصطلح أساسًا بالكنيسة الإنجيلية، وغالبًا ما يستخدم لوصف الكنائس الإنجيلية التي يمارس فيها عدد من الطقوس المرتبطة في عقل الجماهير بالمذهب الروماني الكاثوليكي. الكنائس الإنجيلية المحافظة على الطقوس الكاثوليكية تكون عادة أقرب إلى المحافظة وإلى التعاليم الكاثوليكية الصارمة بشأن الأخلاقيات الجنسية. أما الفرع الإنجيلي الصرف من الحركة الإنجيلية فهو أقرب إلى الفكر البروتستانتي.

الكونية (Cosmopolitanism): الكونية أو اللاقومية مصطلح استعمله كارل ماركس

وفريدريك إنغلز لوصف حالة الشركات الاحتكارية التي ولدت من رحم المنافسة الرأسمالية، وقصد ماركس وإنغلز استعمال هذا التعبير ليكون وصفًا أكثر دقة لحالة اندماج بين شركات من جنسيات عدة، تبحث عن يد عاملة رخيصة ومواد أولية وفيرة، بحيث تفقد الشركات صبغتها القومية، ويصنع منتوجها في أكثر من بلد. وقد رادف هذا المصطلح العديد من المصطلحات كالعولمة (فوكوياما)، والإمبريالية (لينين)، والشركات العابرة للقارات (الأحزاب اليسارية عمومًا).

الكينزية (Keynesian): أسس الاقتصادي البريطاني جون مينارد كينز النظرية الكينزية في الاقتصاد التي تركز على دور القطاعين العام والخاص في الاقتصاد، أي الاقتصاد المختلط، حيث يختلف كينز مع فكرة السوق الحر (المرتكز على عدم تدخل الدولة)، أي أنه مع تدخل الدولة في بعض المجالات. ترى نظرية كينز أن اتجاهات الاقتصاد الكلي تحدد إلى حد بعيد سلوك الأفراد على مستوى الاقتصاد الجزئي، وأكد كينز على دور الطلب الكلي على السلع، وأن لهذا الطلب دورًا رئيسًا في الاقتصاد، خصوصًا في فترات الركود الاقتصادي، حيث رأى أن الحكومة تستطيع محاربة البطالة والكساد من خلال الطلب الكلي، خصوصًا إبان الكساد الكبير.

اللاسلطوية/ الفوضوية (Anarchism): ينص مبدأ اللاسلطوية على أن الحرية يمكن تحقيقها فقط من خلال إزالة سلطة الدولة والاستعاضة عنها بالاتفاقيات الحرة بين الأشخاص. تعرف اللاسلطوية عمومًا بأنها فلسفة سياسية تتهم الدولة باللاأخلاقية، أو تعارض السلطة في تسيير العلاقات الإنسانية. يدعو أنصار اللاسلطوية إلى مجتمعات من دون دولة، تبنى على أساس جمعيات تطوعية غير هرمية. وكان غودوين أول من صاغ المفاهيم السياسية والاقتصادية للاسلطوية على الرغم من أنه لم يطلق هذا الاسم على الأفكار المتقدمة في عمله.

اللياقة الاجتماعية (Political Correctness): كلمة تعبّر عن اللباقة اللفظية، والكياسة بجميع أنواعها، وحسن اختيار المصطلح المؤدب والعبارة البليغة

التي لا تثير الفرقة والنزاع، وتحاشي جرح شعور الآخرين، خصوصًا عند الإشارة إلى فئات عرقية أو ثقافية أو دينية. فتستخدم مثلًا في عدم الإشارة إلى جنس المخاطب حتى لا تتسبب في التمييز بين الجنسين، وعدم الإشارة إلى المرأة بلفظ السيدة أو الآنسة مساواة لها بالرجل الذي يشار إليه دائمًا بالسيد بغض النظر عن حالته الاجتماعية، واستخدام عبارات مثل «ذوي الاحتياجات الخاصة» بدل المعوقين و«المكفوفين» بدل العميان، أو «مثلي» بدلًا من كلمة «شاذ»، وسوى ذلك من عبارات.

الليبيدو (Libido): هو مجمل الدافع الجنسي لدى الفرد أو رغبته في ممارسة النشاط الجنسي، وتحدد هذا الدافع عوامل نفسية واجتماعية. للعامل الجسدي دور في الليبيدو؛ فمستوى الهرمونات الجنسية يؤثر في الدافع الجنسي، وللعوامل الاجتماعية مثل ضغوط العمل، والسعادة الأسرية أو غيابها تأثير عليه أيضًا، وكذلك العوامل النفسية مثل نمط الشخصية، والضغوط النفسية، والاكتئاب، أو القلق، بالإضافة إلى الأمراض التي تصيب الإنسان والعقاقير التي يتعاطاها لعلاجها. تتفاوت مستويات الدوافع الجنسية لدى الأفراد، ولا يوجد معيار يحدد مستوى صحي متفق عليه لهذه الدوافع. قسم فرويد الليبيدو إلى ثلاث مراحل: الفمية، والشرجية، والقضيبية، وقال إنه يكمن في ما سمّاه الـ «هو»، وهو الجزء النفسي المسؤول عن الغرائز والرغبات. وقال إن هذه الدوافع الجنسية تدخل في صراع مع متطلبات الحياة المتحضرة الممثلة داخل النفس بمكون أسماه «الأنا الأعلى»، ويتدخل مكون اسمه «الأنا» لتصريف الطاقات الناتجة عن عدم إشباع الغرائز في قنوات أخرى غير جنسية.

الماوية (Maoism): هي التطور الثالث للماركسية بطورها اللينيني، أي أنها امتداد نظري ومعرفي للماركسية اللينينية عبر أطروحات وإسهامات الرئيس ماو تسي تونغ. أضاف ماوتسي تونغ العديد من الإسهامات النظرية، مثل المبحث الفلسفي في النظرة إلى العالم، وخصائص التناقض، والموقف ضد الجمود العقائدي في الحزب، بالإضافة إلى تصحيح الأفكار الخاطئة

في الحزب الشيوعي مثل الديمقراطية المتطرفة، والفردية والذاتية، وأضاف أسلوب تحليل الطبقات الاجتماعية في المجتمعات الريفية، وقضايا الاستراتيجية في الحرب الشعبية وحركات التحرر المسلحة، ومناهضة الإمبريالية. وتميزت الأحزاب الشيوعية الماوية بشن حروب شعبية ضد الإمبريالية والأنظمة المرتبطة بها مستلهمة التجربة الصينية، ودروس ماوتسي تونغ العسكرية وميراث الحركة الشيوعية العالمية.

مبدعو الأوضاع (Situationists): هي نظرية أخذت بها منظمة دولية من الثوريين تأسست في عام 1957 وحُلت في عام 1972. اقتصرت عضويتها على الفنانين الطليعيين، والمثقفين، والمنظرين السياسيين. استمدت الأسس الثقافية التي بنيت عليها المنظمة الدولية من الماركسية والحركات الطليعية الفنية التي ظهرت في بدايات القرن العشرين، وخصوصًا الدادائية والسريالية، ذلك لأنها مضادة للتسلط. مثلت نظرية ابتداع الأوضاع محاولة لاستقاء نقد للرأسمالية المتقدمة في منتصف القرن العشرين من هذا الخليط من التخصصات النظرية. أدرك «مبدعو الأوضاع» هؤلاء أن الرأسمالية قد تغيرت منذ نشر ماركس كتاباته، لكنهم أصروا على أن تحليله لنمط الإنتاج الرأسمالي يظل صحيحًا. وقد استفادوا من عدد من المفاهيم الكلاسيكية التي طرحها ماركس مثل الاغتراب، الذي رأوه ماثلًا في الرأسمالية المتطورة، على الرغم مما أتت به من تطور تكنولوجي، وزيادة في الدخل، واتساع في أوقات الفراغ. ويعتبر مفهوم المشهد (أي وسائل الإعلام ومجتمع الفرجة التي تؤدي إلى عبادة السلع، بل وتحويل الإنسان نفسه إلى سلعة) من أسس النظرية، وفيه نقد للرأسمالية المسؤولة عن التحول من التعبير الفردي من خلال التجارب التي يعيشها الفرد مباشرة إلى التعبير الفردي بواسطة وكيل، وأنها بذلك قد ألحقت أضرارًا كبيرة وبعيدة المدى بنوعية الحياة البشرية سواء للأفراد أو المجتمع.

المثقف المنتمي/ العضوي (Organic Intellectual): أول من استخدم مصطلح المثقف المنتمي هو الفيلسوف الإيطالي أنطونيو غرامشي في مؤلفه

كراسات السجن التي كتبها بين عامي 1929 و1935. والمثقف المنتمي هو الذي يدافع عن مصالح الشعب، الذي يقصد به الطبقات الدنيا، ولا يتمسك بهيمنة الطبقة المسيطرة. وهذا المثقف لا يكثر من الكلام مع الشعب، بل ينخرط في الحياة العملية فاعلًا أصيلًا في المنظمات المهتمة بالشعب وليس مجرد خطيب فيها. والهدف الرئيس للمثقف المنتمي هو اختراق الهيمنة التي تفيد الجماعة الاجتماعية المسيطرة وتقيد جماهير الشعب.

المجتمع الاستهلاكي الجماعي (Mass Consumer Society): هو مجتمع تروّج فيه وسائل الإعلام لبيع وشراء السلع والخدمات التي تنتج بكميات كبيرة، ويشكل هذا النمط النشاط الاقتصادي السائد في هذه المجتمعات.

المحلية (Localism): يصف هذا المصطلح نطاقًا من الأفكار الفلسفية السياسية التي تعطي أولوية للمكان المحلي وساكنيه. فالمحلية تدعم الإنتاج المحلي للسلع واستهلاكها محليًّا، وهي تقابل الإقليمية، أو العالمية. كما يشير المصطلح إلى نهج في تنظيم الحكم مضاد للمركزية، بحيث تتمتع المحليات بحرية أكبر في إدارة شؤونها. من الحركات الآخذة بالمحلية في زمننا أحزاب الخضر ومعارضو العولمة. ويعارض كثير من المحليين هجرة العلماء والعمال المهرة من العالم الثالث إلى الدول المتقدمة ويسمونه «نزيف العقول».

مدرسة الواقعية المباشرة في الفن (Representationalism): اتجاه في الفنون الجميلة يهدف إلى رسم أو تصوير الأشياء، أو المناظر، أو الأشخاص كما تراها العين مباشرة.

مدّعو الماركسية (Marxisants): مدعي الماركسية هو اليساري الذي يتباهى بيساريته بوصفها مظهرًا طبقيًّا يستحق استعراضه، ويأخذ بنمط حياة راديكالي مزيف، ويتشدق بألفاظ ماركسية لا يفهم أبعادها بحيث يظهر شخصًا مثيرًا للإعجاب على المستوى السياسي، وهي وسيلة تظهر الشخص ثوريًّا ومواكبًا للاتجاه اليساري وهو يتسكع في أروقة الجامعة أو

مقاهي المثقفين. وادعاء الماركسية ليس موقفًا ثقافيًا، بل وضعًا اجتماعيًا يشير إلى أن صاحبه في أعلى مراتب النخبة، وهو وصف يصدق عليهم في جميع البلدان الأخرى، مع إضافة ارتداء قمصان عليها رموز ثورية أو نضالية، مثل صورة غيفارا. وهم مدلسون، يتحدثون عن النضال والثورة ويتحالفون مع الأنظمة التي تعمل على استقرار الوضع الراهن.

المستقبليون (Futurists): المستقبلية حركة فنية تأسست في إيطاليا في بداية القرن العشرين، وكانت تشكل ظاهرة فيها، وإن وجدت حركات موازية في روسيا وإنكلترا وغيرهما. أسسها الكاتب الإيطالي فيليبو توماسو مارينيتي، حيث أصدر بيانًا سُمي بالبيان المستقبلي، نشر في صحيفة لوفيغارو الفرنسية في عام 1909، أعرب فيه عن اشمئزازه من كل شيء عاطفي وتقليدي. والمستقبلية كلمة شمولية تعني التوجه نحو المستقبل، وبدء ثقافة جديدة، والانفصال عن الماضي. ينشط المستقبليون في جميع فروع الوسط الفني، بما في ذلك الرسم والنحت، والتصميم الصناعي، والمسرح، والأدب، والموسيقى، والهندسة المعمارية، وحتى فن الطهي. وهي بشكل عام ذات سمات تبتعد عن كل ما هو قديم وتقليدي وهادئ. ترفض فلسفة هذا الفن كل الفنون السابقة قاطبة، وتعتبرها فنونًا فاشلة ومزيفة، وتدعو إلى محوها وبناء فن جديد لا يشبه أي فن آخر سبقه.

المطبخ (Cuisine): المطبخ مصطلح يعني أسلوب الطبخ وفقًا لمجموعة من التقاليد والممارسات في الطهي، غالبًا ما ترتبط بثقافة محددة. يتأثر المطبخ في المقام الأول بالمكونات المتاحة محليًا أو عن طريق التجارة. وفي القرن الماضي أدخلت تحسينات هائلة على إنتاج الأغذية، وحفظها وتخزينها وشحنها، حتى صار في الإمكان اليوم الوصول إلى المطبخ التقليدي أو مطابخ العالم الأخرى في أي مكان في العالم تقريبًا.

الموضوعية الجديدة (Neue Sachlidhkeit): مصطلح يصف اتجاهات الحياة العامة في فايمر بألمانيا كالفن، والأدب، والموسيقى، والمعمار. وتعني الموضوعية الجديدة التحول من التنظير الفلسفي للعالم إلى الانخراط

العملي فيه. بدأ المصطلح عنوانًا لمعرض فني أقامه الفنان غوستاف فريدريك هارتلاوب لعرض أعمال الفنانين بعد الحداثيين، لكنه تجاوز هذه النوايا. نادى بعض الحداثيين والمثقفون عمومًا بتجاوز رومانسية الانطباعيين والانخراط في الحياة العامة. وانتهت حركة الموضوعية الجديدة في عام 1933 بسقوط جمهورية فايمر وصعود النازي إلى سدة الحكم.

الميثودية (Methodism): الميثودية أو المنهاجية طائفة مسيحية بروتستانتية ظهرت في القرن الثامن عشر في المملكة المتحدة على يد جون ويزلي، وانتشرت في بريطانيا، ثم في المستعمرات البريطانية لاحقًا من خلال النشاط التبشيري، حتى في الولايات المتحدة الأميركية. كانت موجهة بشكل أساس إلى العمال والفلاحين والعبيد، واعتمدت في ما يتعلق بمسألة الخلاص على اللاهوت الأرميني (نسبة إلى جاكوب أرمينيوس) القائل بإمكان خلاص كل إنسان، مناقضة بذلك عقيدة الاختيار المسبق للكالفنية. يشكل أتباعها ما يقارب سبعين مليونًا في جميع أنحاء العالم.

النازيون الجدد (Neo-Nazi): هي حركات اجتماعية أو سياسية نشأت بعد الحرب العالمية الثانية بهدف إحياء النازية. تستعير أيديولوجية النازيين الجدد عناصر نازية مثل القومية العسكرية، والعنصرية، وكراهية الأجانب ومثليي الجنس، ومعاداة السامية. ومن معالمها أيضًا إنكار الهولوكوست، واستخدام شارات النازية وإبداء الإعجاب بأدولف هتلر. لهذه الحركة ممثلوها في الكثير من بلدان العالم، ولها شبكة دولية. بعض البلدان تحظر التعبير عن أراء النازيين الجدد، كما تحظر استخدام رموزهم.

النزعة الانفصالية (Separatism): هي الدعوة إلى فصل كيانٍ ما (ثقافي، أو عرقي، أو قبائلي، أو ديني، أو عنصري، أو حكومي) عن جماعة أكبر. لا يهدف الانفصاليون في بعض الأحيان إلى قطع أواصر الصلة بجماعتهم الأكبر، بل يهدفون إلى الحصول على المزيد من حرية الحركة واتخاذ القرار. وبعض الجماعات التي تنادي بانفصالها عن جماعة أكبر قد لا تسمي

نفسها بالانفصاليين، بل تسمي نفسها أو منظميها بالمستقلين، أو المطالبين بحق تقرير المصير، أو بحركات مناهضة الاستعمار. ويذهب دعاة الانفصالية إلى أن الانفصال بالاختيار ليس هو نفسه العزل الذي تفرضه الحكومة على مجموعة دينية، أو عنصرية، أو على أحد الجنسين.

النسوية (Feminism): النسوية مجموعة مختلفة من النظريات الاجتماعية، والحركات السياسية، والفلسفات الأخلاقية التي تحركها دوافع متعلقة بقضايا المرأة. يتفق النسويون والنسويات على أن الهدف النهائي هو القضاء على أشكال القهر المتصل بالنوع الاجتماعي، ليسمح المجتمع للجميع نساءً ورجالًا بالنمو والمشاركة في المجتمع بأمان وحرية. ومعظم النسويين والنسويات يهتمون بشكل خاص بقضايا عدم المساواة السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية بين النساء والرجال، ويجادلون بأن مفاهيم النوع الاجتماعي والهوية بحسب الجنس تحددها البنية الاجتماعية.

النموذج الأولي اليونغي (Jungian Archetype): أقر عالم النفس كارل غوستاف يونغ في عام 1919 فهمًا للنموذج الأولي بوصفه مجموعة من النماذج العتيقة والصور الأولية المستمدة من اللاشعور الجمعي، وهو شريك نفسي للغريزة. هذه النماذج والصور مستقلة وخفية، وما إن تدخل إلى نطاق الوعي حتى يضفي عليها الفرد وثقافته تعبيرًا معينًا. وحيث إن النماذج الأولية لاشعورية، فلا يمكن استنتاجها إلا بشكل غير مباشر من خلال فحص السلوك، والصور، والفن، والأساطير، والديانات، والأحلام. وهي قدرات موروثة تتحقق حين تدخل حيز الوعي في شكل صور، أو تتجلى في سلوك أو في تفاعل مع العالم الخارجي.

النوع الاجتماعي (Gender): مصطلح من ثمانينيات القرن العشرين يعني دراسة المتغيرات حول مكانة كل من المرأة والرجل في المجتمع بغض النظر عن الفوارق البيولوجية بينهما وفقًا لدراسة الأدوار التي يقومان بها، أي إن المرأة والرجل ينبغي النظر إليهما من منطلق أنهما أفراد من البشر يتمتعون

بالإنسانية بغض النظر عن جنس كل منهما. وهذا العلم لا يخص المرأة فحسب وإنما يعني الرجل كذلك. يرى هذا العلم في أغلب الحالات أن المرأة هي النوع الاجتماعي الذي يحتاج إلى تعديل دوره الاجتماعي.

الهوبزية (Hobbesian): هي الفلسفة السياسية المأخوذة من أفكار المفكر توماس هوبز الذي عاش في القرن السادس عشر وبنى أفكاره على أساس العقد الاجتماعي. من أسس فكرته حرية الفرد، والمساواة الطبيعية بين الناس، وكان يرى أن النظام السياسي ذو صفات مصطنعة وليست طبيعية، ما أدى في ما بعد إلى التمييز بين المجتمع المدني والدولة. وكان يرى أن تقوم القوة السياسية على التمثيل النيابي المستند إلى رضا الشعب، والتفسير الليبرالي للقانون الذي يكفل للناس الحرية في إطار القانون، مع أهمية وجود سلطة مركزية قوية حتى لا يقع المجتمع في الفوضى.

الواقعية الاجتماعية (Social Realism): هي حركة فنية دولية تشير إلى أعمال مصوري اللوحات، والمصورين الفوتوغرافيين ومخرجي السينما الذين يلفتون الانتباه إلى أحوال الحياة اليومية للطبقات العاملة والفقراء، وينقدون الهياكل الاجتماعية التي تؤدي إلى استمرار هذه الأحوال على ما هي عليه. نبعت الواقعية الاجتماعية من الواقعية في أوروبا في القرن التاسع عشر، حين أثارت الثورة الصناعية الاهتمام بفقراء الحضر. ليس للحركة أسلوب فني واحد، إذ تتباين أساليب فنانيها من بلد إلى آخر، لكنها عمومًا تستخدم شكلًا من الواقعية الوصفية أو النقدية في أعمالها.

الواقعية الاشتراكية (Socialist Realism): تيار من تيارات الواقعية، ظهر رسميًا في الاتحاد السوفياتي في ثلاثينيات القرن العشرين وساد فيه وفي الدول الواقعة تحت تأثيره، حيث كان التيار الموصى به أو الملزم، وكان له ارتباط وثيق بأيديولوجية النظام والدعاية له. يجب التمييز بين الواقعية الاشتراكية والواقعية الاجتماعية اللتين قد تختلطان بسبب تشابه تسميتيهما بالإنكليزية؛ فالواقعية الاجتماعية تيار ظهر في الفترة نفسها تقريبًا في أوروبا والولايات

المتحدة، في حين تركز الواقعية الاشتراكية على دور الفقراء والطبقة الكادحة. تعود بدايات الواقعية الاشتراكية إلى بداية القرن العشرين، وقد نبعت أفكارها من الماركسية التي رأت أن النشاط الاقتصادي في نشأته وتطوره هو أساس الإبداع الفني، لذلك يجب توظيف الأدب لخدمة المجتمع، واعتبرت وظيفة العمل الأدبي أو الفني أن يهتم بتصوير الصراع الطبقي بين طبقة العمال والفلاحين وطبقة الرأسمالية والبرجوازيين، كما رفض هذا التيار أي تصورات غيبية، وخصوصًا ما يتعلق منها بالعقائد السماوية. ورأى أتباع الواقعية الاشتراكية ضرورة استغلال جميع الفنون الأدبية لنشر المذهب الماركسي.

الوحشية (Fauvism): مذهب فني أخذ به الوحشيون، وهم مجموعة غير مترابطة من الفنانين الحديثين عاشوا في بدايات القرن العشرين، أكدت أعمالهم على استخدام الألوان القوية أكثر من الصور التمثيلية أو القيم الواقعية التي حافظ عليها التأثيريون. ظهر المذهب الوحشي بين عامي 1900 و1940، فكانت حركة سريعة الزوال، لم تقم إلا ثلاثة معارض. من أشهر رواد هذه الحركة هنري ماتيس. عرضت مجموعة من فناني هذه الحركة لوحاتهم في معرض صالون باريس في عام 1905 حيث شاهدها الناقد الفني لوي فوسيل وأطلق عليهم اسم «الوحشيين»، ومن هنا اتخذت الحركة الوحشية اسمها.

الوظيفية (Functionalism): الوظيفية في مجال العمارة هي المبدأ القائل بأنه ينبغي على المعماريين تصميم المبنى على أساس الغرض منه. وهي النظرية الأساسية التي صاحبت العمارة الحديثة منذ نشأتها وكان لها أكبر الأثر على مفاهيم العمارة والمعماريين. بدأت الوظيفية في العمارة منذ القرن التاسع عشر، وهي تقترن عادة باسم لوكوربوزييه، لكنها ليست خاصة به وحده، إذ أسهم كثيرون في الكتابة عنها ومناقشتها. والوظيفية عمومًا تكاد تكون أمرًا بدهيًا، فعنصر المنفعة شرط أساسي يجب استيفاؤه في كل مصنوعات الإنسان وفي ملاءمة الشكل للوظيفة. وقد اختلط مفهوم الوظيفية في بداية القرن العشرين في أوروبا بالذات بمفهوم الآلية في

العمارة، وإعجاب الناس بها، ما حدا بالكثيرين إلى استعارة أشكالها لوضعها في المباني، وإطلاق صفة الآلة على المبنى إمعانًا في هذا الإعجاب. ويعد مبنى جامعة آرهوس بالدنمارك من أمثلة العمارة الوظيفية.

الين واليانغ (Yin and Yang): ترمز علامة ين ويانغ إلى كيفية عمل الأشياء في العِلم الصيني القديم. الدائرة الخارجية تمثل «كل شيء»، بينما الشكلان الأبيض والأسود داخل الدائرة يمثلان التداخل بين طاقتين متضادتين: طاقة الين «الأسود» وطاقة اليانغ «الأبيض»، وهما الطاقتان المؤديتان إلى حدوث أي شيء في الحياة. وهما ليسا أبيض وأسود تمامًا مثلهما مثل أي شيء آخر في الحياة، ويحتاج كل منهما إلى الآخر فهو مكمل له ولا يوجد أي منهما من دون الآخر. الين هي الأنثى، الساكنة، المرتبطة بالأرض، مصدر الحياة الفيزيائية، وترتبط بخصائص مثل: الظلام، والسكون، والأسفل، والبارد، والمتحفظ، والوادي، والأنهار، والليونة، في حين أن اليانغ هو الذكر، القوي، القوة المبدعة، الحركة التي تولد التغيير. ويرتبط بخصائص مثل: النور، والنشاط، والأعلى، والساخن، والتمدد والقوة، والأرقام الزوجية، والشمس، والنشيط، والإبداع، والجبل، والخط المستقيم، والصلابة.

اليوغندستيل (Jugendstil): الاسم الألماني لمذهب الفن الجديد (Art Nouveau)، وهو أسلوب فني في العمارة والفنون التطبيقية، خصوصًا الديكور، شاع بين عامي 1890 و1940 في أوروبا ثم أثر على بقية العالم، واستلهم الأشكال والتكوينات الموجودة في الطبيعة، مثل الخطوط المنحنية، وأشكال النباتات والزهور. حاولت الطرز المعمارية لهذا المذهب أن تتآلف مع البيئة الطبيعية؛ ففلسفة هذا الطراز تتلخص في أن يكون الفن طريقة في الحياة. ومجلة يوغند الألمانية التي تصدر في ميونيخ هي التي سمَّت الفن الجديد باسم اليوغندستيل وروجت له، والكلمة الألمانية معناها طراز الشباب.

ثبت الأعلام

آرنولد، ماثيو (Arnold, Mathew): شاعر، وناقد، وكاتب، ومصلح تربوي إنكليزي. ولد في 24 كانون الأول/ ديسمبر 1822 وتوفي في 15 نيسان/ أبريل 1888 في ليفربول بالمملكة المتحدة. ركز في أعماله على وضع الإنسان الغربي المعاصر الذي يواجه الحياة من غير دين.

آش، تيموثي غارتون (Ash, Timothy Garton): مؤرخ ومؤلف بريطاني ومعلق على الأحداث، ولد في 12 تموز/ يوليو 1955، وتخرج في كلية إكستر بجامعة أكسفورد حيث درس التاريخ الحديث، وهو يعمل أستاذًا للدراسات الأوروبية بجامعة أكسفورد منذ عام 2004. له الكثير من المؤلفات، وحصلت كتاباته على جوائز عديدة.

آميس، كينغزلي (Amis, Kingsley): سير كينغزلي وليام آميس روائي وشاعر وناقد ومعلم إنكليزي، ولد في 16 نيسان/ أبريل 1922 وتوفي في 22 تشرين الأول/ أكتوبر 1995. له أكثر من عشرين رواية، وستة دواوين من الشعر.

آنان، نويل (Annan, Noel): البارون الكولونيل نويل غيلزري آنان ضابط في الاستخبارات ومؤلف وباحث أكاديمي بريطاني ولد في 25 كانون الأول/ ديسمبر 1916 بغلوشستر في لندن وتوفي في 21 شباط/ فبراير 2000.

إبسن، هنريك يوهان (Ibsen, Henrik Johan): كاتب مسرحي نرويجي، ولد في 20 آذار/ مارس 1828 وتوفي في 23 أيار/ مايو 1906. رائد المسرح

الواقعي الحديث، ويعتبر ثاني أشهر كتّاب المسرح بعد شكسبير. ألّف 26 مسرحية من أهمها: بيت الدمية، والأشباح، وعدو الشعب، وأعمدة المجتمع، والبطة البرية.

أبولينير، غيوم (Apollinaire, Guillaume): شاعر، وكاتب مسرحي، وكاتب قصة قصيرة، وروائي وناقد فني فرنسي إيطالي المولد، ولد في 26 آب/ أغسطس 1880 في روما بإيطاليا وتوفي في 9 تشرين الثاني/ نوفمبر 1918.

إكستر، يوليوس (Exter, Julius): رسام طليعي ألماني ولد في 20 أيلول/ سبتمبر 1863 وتوفي في 16 تشرين الأول/ أكتوبر 1939. عرف إكستر باسم «أمير الألوان» بسبب أسلوبه التعبيري النابض بالحياة.

إليوت، توماس ستيرنز (ت. س) (Eliot, Thomas Stearns (T.S)) المعروف اختصارًا باسم ت. س. إليوت: شاعر ومسرحي وناقد أدبي حائز جائزة نوبل في الأدب في عام 1948. ولد في 26 أيلول/ سبتمبر 1888 بالولايات المتحدة الأميركية وتوفي في 4 كانون الثاني/ يناير 1965 في لندن بالمملكة المتحدة. من أهم قصائده «الأرض الخراب»، ومن أهم مسرحياته: جريمة في الكاتدرائية، وحفل كوكتيل.

إليوت، جورج (Eliot, George): روائية إنكليزية اسمها الحقيقي ماري آن إيفانز وكتبت باسمها المستعار جورج إليوت الذي تعرف به. ولدت في 22 تشرين الثاني/ نوفمبر 1819 في قرية شيلفرز كوتن في مقاطعة وارويكشاير في إنكلترا وتوفيت في 22 كانون الأول/ ديسمبر 1880.

إنغر، جان أوغست دومينيك (Ingres, Jean-Auguste-Dominique): رسام فرنسي من أصحاب الأسلوب الكلاسيكي الجديد، اشتهر بتصوير الوجوه (البورتريه). ولد في 29 آب/ أغسطس 1780 في فرنسا وتوفي في 14 كانون الثاني/ يناير 1867.

إنغلز، فريدريش (Engels, Friedrich): فيلسوف ورجل صناعة ألماني يُلقّب بـأبي النظرية الماركسية إلى جانب كارل ماركس. ولد في 28 تشرين الثاني/

نوفمبر 1820 وتوفي في 5 آب/ أغسطس 1895. اشتغل بالصناعة وعلم الاجتماع، وكان كاتبًا ومنظّرًا سياسيًّا وفيلسوفًا. أشهر أعماله: **أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة**، **والأيديولوجية الألمانية** (بالاشتراك مع كارل ماركس)، **وبيان الحزب الشيوعي** (بالاشتراك مع كارل ماركس).

أوداي، آنيتا (O'Day, Anita): مغنية جاز أميركية، ولدت في 18 تشرين الأول/ أكتوبر 1919 وتوفيت في 23 تشرين الثاني/ نوفمبر 2006.

أوفنباخ، جاك (Offenbach, Jacques): مؤلف موسيقى وعازف تشيلو فرنسي من أصل ألماني، ولد في كولونيا في عام 1819 وتوفي في باريس في عام 1880. كتب أوفنباخ ما ينوف على التسعين أوبريت، من أشهرها **الحياة الباريسية**، **والبيريشول**، **وحكايات هوفمان** التي حالت وفاته دون إنجازها فأتم زميله غيرو توزيعها الموسيقي.

أيزنشتاين، سيرغي ميخائيلوفيتش (Eisenstein, Sergei Mikhailovich): مخرج سينمائي روسي وصاحب نظرية في المونتاج، ولد في عام 1898 وتوفي في عام 1948. يعتبر أبو فن المونتاج السينمائي. أشهر أفلامه، بل الفيلم الأكثر شهرة في تاريخ السينما العالمية هو **المدرعة بوتمكين** الذي أخرجه في عام 1925، ويدور حول القمع العنيف الذي لاقاه إضراب عمال أحد المصانع في عام 1912. ثم صنع أفلامه تباعًا، وأهمها **أكتوبر** (1928) **وألكسندر نيفسكي** (1938)، **وإيفان الرهيب** (1941).

إيفانز، جون (Evans, John): خبير في الخطوط القديمة، من أهل ويلز، ولد في 20 آذار/ مارس 1825 وتوفي في 25 آذار/ مارس 1930.

إينو، براين بيتر جورج سانت جون لو بابتيست دو لا سال (Eno, Brian Peter George St. John le Baptiste de la Salle): موسيقي إنكليزي ولد في 15 أيار/ مايو 1948، وهو أيضًا ملحن ومنتج تسجيلات ومغنٍّ يُعرف اختصارًا باسم إينو.

باترسون، سايمون (Patterson, Simon): مشغل أسطوانات موسيقية (دي جي) ومنتج موسيقي بريطاني. ولد في بلفاست في 24 أيلول/ سبتمبر 1981.

بالّا، جياكومو (Balla, Giacomo): مؤلف موسيقي ورسام إيطالي ولد في تورين 18 تموز/ يوليو 1871 وتوفي في 1 آذار/ مارس 1958.

بالزاك، أونوريه دو (Balzac, Honoré de): روائي فرنسي، يعتبر مع فلوبير مؤسسَي الواقعية في الأدب الأوروبي. ولد في 20 أيار/ مايو 1799 بتور في فرنسا وتوفي في 18 آب/ أغسطس 1850 في باريس. إنتاجه من الروايات والقصص غزير، ويسمى في مجموعه **الكوميديا الإنسانية**. كان بمنزلة بانوراما للمجتمع الفرنسي في حقبة عودة الملكية وملكية يوليو. من أهم كتبه **الأب غوريو**، و**أوجيني غراندي**.

بالنسياغا، كريستوبال (Balenciaga, Cristóbal): مؤسس بيت أزياء بالنسياغا. ولد في مقاطعة الباسك بإسبانيا. يشتهر بيت أزياء بالنسياغا بتصميماته الغريبة للملابس النسائية، حتى صار اسمه ماركة تجارية مرموقة.

باور، أوتو (Bauer, Otto): سياسي نمساوي، ولد في 5 أيلول/ سبتمبر 1881 في فيينا بالنمسا وتوفي في 4 تموز/ يوليو في باريس بفرنسا 1938. يعتبر من أهم المفكرين الماركسيين النمساويين. ألهم حركة اليسار الجديد والشيوعيين الأوروبيين باتخاذ طريق ثالث هو الاشتراكية الديمقراطية. قاد حزبه انتفاضة في عام 1933 ضد الدكتاتورية، لكنها فشلت ونفي من النمسا، فتنقل بين برنو، وتشيكوسلوفاكيا، وباريس، وظل ينظم المقاومة الاشتراكية الديمقراطية من منفاه، ويتابع كتاباته الأدبية والنظرية. توفي عن 56 عامًا بعد شهور قليلة من انضمام النمسا إلى الرايخ الثالث بزعامة أدولف هتلر.

باوكر، آرنولد (Paucker, Arnold): مؤرخ يهودي، ومحرر ذو شهرة عالمية. ولد في 6 كانون الثاني/ يناير 1921 في برلين. هاجر إلى فلسطين حيث عاش حتى عام 1940، ثم تطوع في الجيش البريطاني حتى عام 1947. عُيّن

مديرًا لمعهد ليو بيك بلندن المتخصص في تاريخ اليهود الألمان في عام 1960 وأجرى دراساته فيه حتى عام 2001. تولى تحرير الكتاب السنوي للمعهد بين عامي 1970 و1992، وهو يعمل الآن نائب مدير المركز.

باولينغ، لينوس (Pauling, Linus): هو كيميائي وفيزيائي أميركي، ولد في 28 شباط/فبراير 1901 وتوفي في 19 آب/أغسطس 1994. حصل على جائزة نوبل في الكيمياء في عام 1954. طور متفجرات ووقود صواريخ خلال الحرب العالمية الثانية، لكنه تأثر بإلقاء القنبلة النووية على هيروشيما وناكازاكي، فانضم إلى هيئة الطوارئ لعلماء الذرة بقيادة ألبرت أينشتاين، وكان هدفها توعية الرأي العام من أخطار السلاح النووي.

بايرون، جورج غوردون (Bayron, George Gordon): أو اللورد بايرون شاعر بريطاني من رواد الشعر الرومانسي، ولد في 22 كانون الثاني/يناير 1788 في إنكلترا وتوفي في 19 نيسان/أبريل 1824 في اليونان. يراوح شعره ما بين العنف والرقة، وتتصف قصائده في أغلب الأحيان بالغرابة.

براغ، سير وليام لورنس (Bragg, Sir William Lawrence): عالم فيزياء أسترالي ولد في 31 آذار/مارس 1890 وتوفي في 1 تموز/يوليو 1971. عمل لورنس براغ مع أبيه من عام 1912 إلى 1914 في البحث العلمي في موضوع البلورات واستخدما لذلك الأشعة السينية، واكتشفا معادلة براغ عام 1912، والتي سميت باسم صاحبيها، واستغلها هو ووالده الذي طور جهاز مطياف الأشعة السينية الذي استُغل في دراسة العديد من بلورات المواد. حصل على جائزة نوبل في الفيزياء عام 1915 بالاشتراك مع وليام هنري براغ.

براك، جورج (Braque, Georges): رسام فرنسي ولد في 13 أيار/مايو 1882 وتوفي في 31 آب/أغسطس 1963. يعتبر براك من مؤسسي المدرسة التكعيبية، ومن رموز الفن في القرن العشرين، ومن المؤثرين فيه.

براين، وليام جنينغز (Bryan, William Jennings): سياسي أميركي ولد في 19 آذار/ مارس 1860 وتوفي في 26 تموز/ يوليو 1925. تولى منصب وزير خارجية الولايات المتحدة من 5 آذار/ مارس 1913 إلى 9 حزيران/ يونيو 1915 في عهد الرئيس ويلسون. ترشح لانتخابات الرئاسة الأميركية ثلاث مرات.

برشت، برتولت (Brecht, Bertolt): شاعر وكاتب ومخرج مسرحي ألماني. يعد من أهم كتاب المسرح في القرن العشرين، كما أنه من الشعراء البارزين. ولد في 10 شباط/ فبراير 1898 بآوغسبورغ في ألمانيا وتوفي في 14 آب/ أغسطس 1956 ببرلين الشرقية. صاحب نظرية تأثير الاغتراب في المسرح، التي تهدف إلى خلق مسافة بين المشاهد وبين ما يجري على خشبة المسرح، بحيث لا يتحد المشاهد وجدانيًّا مع أبطال المسرحية، فيكون رأيه فيها على مستوى الوعي، لا على مستوى اللاوعي كما في المسرح التقليدي. من أهم مسرحياته: **الأم شجاعة وأولادها**، و**أوبرا البنسات الثلاثة**، و**دائرة الطباشير القوقازية**.

برلين، إيرفينغ (Berlin, Irving): مؤلف موسيقي وكاتب أغانٍ يهودي أميركي من أصل بيلاروسي. كان يمتلك مسرح صندوق الموسيقى في منطقة برودواي. ولد في 11 أيار/ مايو 1888 في موغيليف التي تقع في بيلاروسيا الحالية وتوفي في 22 أيلول/ سبتمبر 1989 في نيويورك. كتب أغانيه بلغة قريبة من فهم وإحساس رجل الشارع الأميركي، وذاع صيت أغانيه حتى وصل إلى روسيا. ألف ما يقدر بألف وخمسمئة أغنية، تشمل أغنيات مسرحية، وأغنيات لأفلام هوليوود، وذاعت شهرته حتى صار «أسطورة» قبل أن يصل إلى الثلاثين من عمره. غنى من كلماته وألحانه مغنون ومغنيات عظماء مثل فريد أستير، وفرانك سيناترا، وجودي غارلند، وباربرا سترايسند، وبينغ كروسبي، ودوريس داي.

بروتون، أندريه (Breton, André): كاتب وروائي وشاعر وفيلسوف فرنسي ولد في 19 شباط/ فبراير 1896 في مدينة تينشيبري بإقليم أورن الفرنسي

وتوفي في باريس في 28 أيلول/ سبتمبر 1966. يعتبر بروتون من أكبر رموز الدادائية والسريالية.

برودون، بيار جوزيف (Proudhon, Pierre-Joseph): سياسي وفيلسوف اشتراكي فرنسي وُلد في 15 كانون الأول/ ديسمبر 1809 وتوفي في 19 كانون الأول/ ديسمبر 1865. كان عضوًا في البرلمان الفرنسي، وكان أول شخص يطلق على نفسه «لاسلطوي». يعتبر من أهم المنظرين والمنظمين للاسلطوية (المعروفة باسم الفوضوية).

بريسون، كارتييه (Bresson, Cartier): مصور فوتوغرافي فرنسي ولد في 22 آب/ أغسطس 1908 وتوفي في 3 آب/ أغسطس 2004، وهو يُعتبر مُنشئ التصوير الفوتوغرافي الصحفي الحديث.

بروغل، بييتر (الأكبر) ((Brueghel, Pieter (the Elder)): رسام فلمنكي من عصر النهضة، ولد حوالى عام 1525 وتوفي في بروكسل في 9 أيلول/ سبتمبر 1569. يشتهر بلوحات المناظر الطبيعية والريفية، ويُعرف باسم بروغل الريفي.

برونو، جيوردانو (Bruno, Giordano) المعروف أيضًا باسم نولانو أو برونو دي نولا: فيلسوف إيطالي حكمت عليه الكنيسة الكاثوليكية بالهرطقة. ولد في عام 1548 في نولا وتوفي في 17 شباط/ فبراير 1600 في روما.

برونوفسكي، جاكوب (Bronowski, Jacob): عالم موسوعي ولد في بولندا في 18 كانون الثاني/ يناير 1908 وتوفي في 11 آب/ أغسطس 1974، ألّف في مجالي الفنون والأنثروبولوجيا بالإضافة إلى الرياضيات والعلوم. وضع في عام 1942 نظرية رياضية رائدة لزيادة فاعلية القصف الجوي. وفي عام 1945 ذهب إلى اليابان مع رؤساء هيئة الأركان العسكرية في المملكة المتحدة لدراسة آثار القنبلة الذرية على ناكازاكي، وكانت هذه التجربة نقطة التحول في حياته، حيث تخلى عن البحث العلمي، وركز على أخلاقيات العلوم، ثم على بيولوجيا علوم الحياة.

بريتن، بنجامين (Britten, Benjamin)، أو البارون بريتن: مؤلف موسيقى، وقائد أوركسترا، وعازف ڤيولا وبيانو إنكليزي. ولد في 22 تشرين الثاني/ نوفمبر 1913 في لويستوفت في سفولك بإنكلترا وتوفي في 4 كانون الأول/ ديسمبر 1976.

بلاكيت، باتريك مينارد ستيوارت (ب. م. س.) (Blackett, Patrick Maynard Stuart (P. M. S)): البارون باتريك مينارد ستيوارت بلاكيت عالم فيزياء تجريبية إنكليزي، ولد في 18 تشرين الثاني/ نوفمبر 1897 وتوفي في 13 تموز/ يوليو 1974. عرف بعمله على غرف السحب، والأشعة الكونية، ودراسة تاريخ المجال المغناطيسي للأرض. أسهم أيضًا في الحرب العالمية الثانية باستشاراته عن الاستراتيجيات العسكرية وبحوث العمليات. كان يساريًّا وأثر في سياسة حكومة حزب العمال في ستينيات القرن العشرين.

بلايك، وليام (Blake, William): شاعر ومصور إنكليزي ولد في مدينة لندن في 28 تشرين الثاني/ نوفمبر 1757 وتوفي فيها في 12 آب/ أغسطس 1827. كان ينقش شعره على صفائح نحاسية، ويزين هوامشها بالصور بطريقة جديدة ابتكرها وأطلق عليها اسم الطباعة المضاءة، وكثيرًا ما كانت القصيدة والصورة تؤلفان كلًّا منسجمًا.

بنثام، جيريمي (Bentham, Jeremy): عالم قانون وفيلسوف إنكليزي، ومصلح قانوني واجتماعي. ولد في 15 شباط/ فبراير 1748 وتوفي في 6 حزيران/ يونيو 1832. كان المنظر الرائد في فلسفة القانون الأنكلو- أميركي. يشتهر بدعواته إلى النفعية وحقوق الحيوان، وشملت مواقفه الحجج المؤيدة للفرد، والحرية الاقتصادية، والفائدة، والفصل بين الكنيسة والدولة، وحرية التعبير، والمساواة في الحقوق للمرأة، والحق في الطلاق، وعدم تجريم أفعال المثلية الجنسية. كما طالب بإلغاء الرق، وعقوبة الإعدام، وإلغاء العقوبات البدنية، بما في ذلك للأطفال.

بنجامين، والتر (Benjamin, Walter): كان والتر بنديكس شنوفلبز بنجامين فيلسوفًا، وعالم اجتماع، وناقدا أدبيًا، ومترجمًا، وكاتب مقالة ماركسيًا، يهوديًا، ألمانيًا، اعتُبر لمدة أحد أعضاء مدرسة فرانكفورت في النظرية النقدية. ولد في 15 تموز/ يوليو 1892 ببرلين في ألمانيا، وتوفي منتحرًا في 27 أيلول/ سبتمبر 1940 في بورت بو على الحدود الإسبانية - الفرنسية، بينما كان يحاول الهرب من النازيين. من أهم أعماله: **نقد العنف** (1921)، **والأعمال الفنية في عصر إعادة الإنتاج ميكانيكيًا** (1936)، وعن **مفهوم التاريخ: بحث عن فلسفة التاريخ** (1940).

بوتشيوني، أومبرتو (Boccioni, Umberto): نحات ورسام زيتية إيطالي، ولد في 19 تشرين الأول/ أكتوبر 1882 وتوفي في 17 آب/ أغسطس 1916. يعد واحدًا من مجموعة الفنانين التجريبيين والشعراء الإيطاليين الذين قرروا تنظيم أنفسهم عام 1909 وكونوا جماعة تعرف باسم المستقبليين.

بودوفكين، فسيفولود إيلاريونوفيتش (Pudovkin, Vsevolod Illarionovich): مخرج سينمائي وكاتب سيناريو وممثل سوفياتي ولد في 16 شباط/ فبراير 1893 وتوفي في 30 حزيران/ يونيو 1953. وضع بودوفكين نظريات مهمة في فن المونتاج السينمائي. وغالبًا ما تقارن أعماله بأعمال معاصره سيرغي أيزنشتاين، لكن أيزنشتاين استخدم المونتاج لتمجيد قوة الجماهير، أما بودوفكين فركز على شجاعة الأفراد ومرونتهم.

بورتر، كول (Porter, Cole): ملحن وكاتب أغانٍ أميركي ولد في 9 حزيران/ يونيو 1891 في بيرو بولاية إنديانا وتوفي في 15 تشرين الأول/ أكتوبر 1964 في سانتا مونيكا بولاية كاليفورنيا.

بوروما، أيان (Buruma, Ian): كاتب وباحث أكاديمي هولندي، ولد في 28 كانون الأول/ ديسمبر 1951 في مدينة هاج بهولندا. ركز في الكثير من أعماله على ثقافة آسيا، خصوصًا الصين واليابان في القرن العشرين. من أهم كتبه كتاب **ترويض الآلهة**، الذي يرى فيه أن المجتمع الغربي قوي وقادر على استيعاب ممارسات منافية لليبرالية، طالما خلت من العنف،

ويرى أن على المجتمع الغربي قبول وجود آخرين بين ظهرانيه يعيشون بقيم مختلفة عن القيم الغربية، وأن هذا ثمن العيش في مجتمع يحظى بالتعددية الثقافية.

بوسان، نيكولا (Poussin, Nicolas): رسام فرنسي، ولد في 15 حزيران/ يونيو 1594 قرب نورماندي وتوفي في روما في 19 تشرين الثاني/ نوفمبر 1665. كان رائدًا في الأسلوب الباروكي الكلاسيكي الفرنسي، وقضى معظم حياته في روما. تتميز لوحاته بالوضوح، والمنطقية، والنظام، وهو يفضل الخط على المساحة اللونية.

بوش، جيروم (Bosch, Jerôme): رسام فلمنكي ولد في بوا لي دوك في عام 1450 وتوفي فيها في عام 1516، وهو سليل أسرة من الرسامين والحرفيين. تتلمذ على جده ووالده، وكان شغله الشاغل الدين والأخلاق. كان يؤمن بالفوضى، واللامعقول، وهراء الحياة، وعبثها، فلم يعبأ بتصوير المظهر الخارجي المزيف للإنسان بل صوّر ما يعتمل في دخيلته ووجدانه.

بولزر، بيتر (Pulzer, Peter): مؤرخ وأستاذ علوم سياسية بريطاني الجنسية من أصل نمساوي، ولد في فيينا في 19 أيار/ مايو 1929، ثم هاجرت أسرته إلى بريطانيا في عام 1939. درس التاريخ في جامعة كمبردج وتخرج فيها في عام 1960. طلبته جامعة أكسفورد للعمل بها في عام 1984 وظل فيها حتى تقاعده في عام 1996.

بولو، ماركو (Polo, Marco): تاجر ومستكشف إيطالي ولد في 15 أيلول/ سبتمبر 1254 في البندقية بإيطاليا وتوفي فيها في 8 كانون الثاني/ يناير 1324. انطلق ماركو بولو في عام 1271، حين كان يبلغ السابعة عشرة من العمر، بصحبة والده وعمه إلى آسيا ليقوموا بسلسلة من المغامرات، فكانوا أول الغربيين الذين سلكوا طريق الحرير إلى الصين. كانت له علاقات دبلوماسية مع قوبلاي خان أكبر ملوك إمبراطورية المغول وحفيد جنكيز خان. وقد دوّن رحلاته في كتابه رحلات ماركو بولو.

بونو، بول دايفد هيوسون (Bono, Paul David Hewson) الشهير باسم بونو: مغنٍّ وعازف ورجل أعمال إيرلندي رأسمالي مغامر، ولد في 10 أيار/مايو 1960. يُعرف بونو بأنه المغني الرئيس لفريق «يو تو» لموسيقى الروك التي سادت في دبلن، حيث ولد ونشأ. كتب بونو تقريبًا جميع أغاني فرقة «يو تو»، وهي ذات موضوعات دينية، واجتماعية وسياسية. تعاون بونو مع عديد من الفنانين من خارج فرقته، فعمل مخرجًا منفذًا لعدد منهم.

بيتهوفن، لودفيغ فان (Beethoven, Ludwig van): مؤلف موسيقي ألماني ولد في مدينة بون في عام 1770 وتوفي في فيينا في عام 1827. يعتبر من أبرز عباقرة الموسيقى في جميع العصور، وأبدع أعمالًا موسيقية خالدة. له الفضل الأعظم في تطوير الموسيقى الكلاسيكية. ظهر تميّزه الموسيقي منذ صغره، فنشر أول أعماله وهو في الثانية عشرة من عمره، أي في عام 1783. بدأ بيتهوفن يفقد سمعه في العقد الثالث من عمره، إلا أن ذلك لم يؤثر على إنتاجه الذي ازداد في تلك الفترة وتميز بالإبداع. ومع ازدياد حالة الصمم التي أصابته، امتنع عن العزف في الحفلات العامة، وابتعد عن الحياة الاجتماعية، واتجه إلى الوحدة، وقلّت مؤلفاته، وأصبحت أكثر تعقيدًا، حتى إنه رد على نقّاده بأنه يعزف للأجيال القادمة. وبالفعل لا تزال أعماله حتى اليوم من أهم ما أنتجته الموسيقى الكلاسيكية العالمية.

بيكابيا، فرنسيس (Picabia, Francis): مصور فرنسي، ولد في باريس في عام 1879 ومات فيها في عام 1953. رائد من رواد الفن الحديث. أصدر بيكابيا بين عامي 1917 و1924 مجلة بعنوان 391، أدت دورًا رئيسًا في تجميع نشاط الحركة الدادائية على المستوى الدولي.

بيكاسو، بابلو (Picasso, Pablo): رسام ونحات وفنان تشكيلي إسباني وأحد أشهر الفنانين في القرن العشرين، وينسب إليه الفضل في تأسيس الحركة التكعيبية في الفن. ولد في 25 تشرين الأول/أكتوبر 1881 بمالقة في إسبانيا، وتوفي في 8 نيسان/أبريل 1973 بموجان في فرنسا. غالبًا ما تصنف أعمال بيكاسو على فترات، الشائع عن أسمائها: الفترة الزرقاء من

1901 إلى 1904، والفترة الوردية من 1905 إلى 1907، وفترة تأثره بأفريقيا من 1908 إلى 1909، والمرحلة التكعيبية التحليلية من 1909 إلى 1912، والمرحلة التكعيبية التركيبية من 1912 إلى 1919.

بيل، بافالو (Bill, Buffalo): وليام فريدريك كودي الشهير باسم بافالو بيل رجل استعراض أميركي وراعي ثيران البيسون وجندي، ولد في أيوا بالولايات المتحدة الأميركية في 26 شباط/ فبراير 1846 وتوفي في دنفر في 10 كانون الثاني/ يناير 1917.

بيلو، شاول (Bellow, Saul): كاتب أميركي ولد في كيبيك بكندا لأبوين من المهاجرين الروس اليهود في 10 حزيران/ يونيو 1915 وتوفي في 5 نيسان/ أبريل 2005. من أفضل أعماله: **مغامرات أوجي مارش، وهندرسون ملك المطر، وهرتزوغ، وكوكب السيد سمولر.**

تايلر، لون (Taylor, Lonn): مؤرخ أميركي وأمين سابق لمتحف سميثونيان القومي للتاريخ الأميركي، ولد في عام 1940. أتم دراساته العليا في التاريخ وتاريخ المحميات في جامعة تكساس من عام 1965 إلى 1969، ثم عمل بمعهد أوستن وندال التاريخي التابع لها من عام 1970 إلى 1977 مديرًا وأمينًا لمقتنيات المعهد. عمل بعد ذلك أمينًا لجمعية دالاس التاريخية ومركز الحياة الشعبية الأميركي. عمل بمتحف سميثونيان التاريخي في عام 1984 وظل فيه لمدة ثمانية عشر عامًا، باحثًا، ومديرًا وأمينًا للمعروضات. ألف كتبًا عن رعاة البقر الأميركيين، وتاريخ الجنوب الغربي للبلاد.

تشابمان، جايك ودينوس (Chapman, Jake and Dinos): شقيقان إنكليزيان يعملان معًا في الفنون البصرية ويشكلان ثنائيًا يعرف باسم الأخوان تشابمان. ولد دينوس تشابمان في عام 1962 وولد شقيقه جايك في عام 1966.

تشيمابو (Cimabue): رسام وفنان فسيفساء إيطالي من فلورنسا، ولد حوالى سنة 1240 وتوفي حوالى سنة 1302. ينظر إليه عادة بوصفه آخر رسام عظيم في التقاليد البيزنطية وهو أيضًا معروف بسبب أحد تلامذته، جيوتو دي بوندوني، الذي أحدث ثورة في الفن في إيطاليا.

توشولسكي، كورت (Tucholsky, Kurt): كاتب ألماني. ولد في عام 1890 في برلين، ومات في 1935 في غوتنبرغ. كتب في جريدة المسرح العالمي بين عامي 1913 و1933 بالأسماء المستعارة: بيتر بانتر، وتيوبالد تيغر، وإغناس فروبل، وكاسبر هاوزو. في عام 1932 أُسقطت عنه الجنسية الألمانية، وأُحرقت كتبه، ثم انتحر في عام 1935 بسبب يأسه الشديد، وإحباطه من صعود النازية.

تيرنر، تيد (Turner, Ted) رجل أعمال أميركي ولد في 19 تشرين الثاني/ نوفمبر 1938. يمتلك عديدًا من وسائل الإعلام وشركات الترفيه، مثل استديوهات يونيفرسال لإنتاج الأفلام، كما أنه مؤسس قناة سي إن إن ومؤسس ورلد تشامبيون شيب ريسلنغ.

تيرنر، جوزيف مالورد وليام (Turner, Joseph Mallord William): رسام بالألوان المائية تخصص في تصوير المناظر الطبيعية. ولد في 14 أيار/ مايو 1775 وتوفي في 19 كانون الأول/ ديسمبر 1851.

تيرنر، فريدريك جاكسون (Turner, Frederick Jackson): مؤرخ أميركي ولد في 14 تشرين الثاني/ نوفمبر 1861 وتوفي في 14 آذار/ مارس 1932. عمل في جامعة ويسكنسن حتى عام 1910م ثم في جامعة هارفرد وأشرف على الكثير من رسائل الدكتوراه، شغل أصحابها مراكز بارزة في مهنة التاريخ. كان يشجع استخدام مناهج البحث الكمية ومتعددة التخصصات، مع التركيز أحيانًا على الغرب الأوسط. كان يزعم أن الحدود الغربية المتحركة شَكلت الديمقراطية الأميركية والشخصية الأميركية من الحقبة الاستعمارية حتى عام 1890.

جابوتنسكي، زئيف فلاديمير (Jabotinsky, Vladimir): قيادي في الحركة الصهيونية ولد في مدينة أوديسا بأوكرانيا في 18 تشرين الأول/أكتوبر 1880 وتوفي في عام 1940 في الولايات المتحدة الأميركية. بدأ جابوتنسكي نشاطه الصهيوني في عام 1903 بحضور المؤتمر الصهيوني السادس، فاطلع على كتابات الصهيونيين الأوائل مثل هرتزل وبنسكر، وكان من معارضي مشروع شرق أفريقيا بوصفه حلاً للمسألة اليهودية. انتقل إلى اسطنبول حيث كان مسؤولًا رسميًا عن شبكة الصحافة الصهيونية بين عامي 1909 و1911. يعد جابوتنسكي من أهم مؤسسي الصندوق القومي اليهودي، والفيلق اليهودي الذي شارك في الحرب العالمية الأولى إلى جانب بريطانيا وكان يظن أنه أحد العوامل الحاسمة في صدور وعد بلفور. في عام 1921 أصبح عضوًا في اللجنة التنفيذية للمنظمة الصهيونية العالمية، لكنه انشق عن المنظمة سنة 1923 بعد خلاف معها وأسس حركة بيتار سنة 1923 ثم أسس حزب الصهيونية التصحيحية في عام 1925، وهو أحد أهم أحزاب اليمين الصهويني المطالب بإنشاء دولة يهودية تمتد ما بين النهرين.

جورج، ستيفان (George, Stefan): شاعر ومترجم وناشر ألماني ولد في عام 1868 وتوفي في عام 1933. عاش مدة في باريس وكان أحد مرتادي سهرات الثلاثاء مع الشاعر مالارميه. كان جورج معروفًا بأفكاره الرجعية، ودعوته الى العزوبة الدائمة، ومعاداته للحياة العائلية، كما كان مدافعًا عن مبدأ الفن للفن. رأى دائمًا أن الأدب الكبير - ومنه الشعر والفلسفة - لا يمكن أن يكتب من أجل العامة، بل هو نتاج مخيلات نخبوية، تتوجه إلى أذهان نخبوية.

جوكاي، مور (Jókai, Mór): روائي هنغاري ولد في كوماروم هونغ في 18 شباط/فبراير 1825 وتوفي في بودابست في 5 أيار/مايو 1904، وهو أهم الروائيين الهنغاريين في القرن التاسع عشر. نُشرت مجموعة أعماله الكاملة بين عامي 1894 و1898، لكنها لا تشمل مقالاته الصحفية، وقد استغرقت مئة مجلد.

جونز، إرنست (Jones, Ernest): طبيب أمراض عصبية، ومحلل نفسي بريطاني، ولد في 1 كانون الثاني/يناير 1879 وتوفي في 11 شباط/فبراير 1958، وهو كاتب السيرة الذاتية لسيغموند فرويد في ثلاثة أجزاء. كان رئيسًا لجمعية التحليل النفسي الدولية، وساهم في إنشاء مؤسساتها في بلدان العالم الناطقة باللغة الإنكليزية، كما كان رئيسًا لجمعية التحليل النفسي البريطانية في عامي 1920 و1930. ترجع أهمية كتابه عن فرويد إلى أنه عرفه عن قرب، وعايش معظم تقلبات حياته، وأفكاره، وصراعاته مع تلاميذه، وكان جزءًا من تلك الحياة وذلك الفكر.

جيريكو، تيودور (Géricault, Théodore): مصور فرنسي ولد في مدينة روان في عام 1791 وتوفي في باريس في عام 1824، ويُعد من رواد الفن الحديث. أعرض عن القواعد والنظم المتعارف عليها في التصوير سعيًا منه إلى طريقة تعبير شخصية. ونتجت عن هذا أعمال صعبة مشتتة في جهدها التحليلي، لكنها جميلة.

داروين، ليونارد (Darwin, Leonard): جندي وسياسي واقتصادي بريطاني ولد في مقاطعة كنت البريطانية في 12 كانون الثاني/يناير 1850 وتوفي في 26 آذار/مارس 1943، وهو ابن عالم الطبيعة الشهير تشارلز داروين. كان أيضًا عضوًا في الجمعية الإيوجينية لتحسين النسل ومستشارًا لعالم الإحصاء والتطور البيولوجي رونالد فيشر. عمل بقسم الاستخبارات بوزارة الدفاع بين عامي 1877 و1882، وذهب في بعثات علمية عدة.

دانتون، جورج (Danton, Georges): زعيم ثوري فرنسي ولد في عام 1759 وتوفي في عام 1794 إعدامًا بالمقصلة على يد رفاقه الثوريين. عمل محاميًا، وكان خطيبًا بارعًا من زعماء الثورة الفرنسية. كان زعيم اليعاقبة المتطرفين في الجمعية الوطنية الفرنسية، ومارس دورًا مهمًّا في سقوط الملكية في فرنسا في عام 1792. شغل منصب وزير العدل في الحكومة الموقتة، ثم رئيسًا للجنة الأمن والسلامة العامة، وعمل بمحاكم الثورة. اختلف مع روبسبيير على كثرة الإعدامات والعنف المبالغ فيه، واستقال من اللجنة بعد إعادة تنظيمها، فكلفه ذلك حياته.

دريفوس، ألفرد (Dreyfus, Alfred): ضابط يهودي في الجيش الفرنسي ولد في عام 1859 وتوفي في عام 1935. أثار جدلًا حادًّا في الأوساط الفرنسية، إذ ألقي القبض عليه في 15 تشرين الأول/أكتوبر 1894 بتهمة التجسس لصالح الألمان. وفي كانون الأول/ديسمبر من العام نفسه أدانته محكمة عسكرية بالتهمة نفسها، وأصدرت حكمًا بفصله من الجيش، وسجنه مدى الحياة. تجنّد أصدقاؤه وعائلته لإثبات براءته واستقطبوا شخصيات مرموقة من عالم الفكر والأدب في فرنسا في ذلك الوقت من أمثال إميل زولا، ومارسيل بروست، وأناتول فرانس، وليون بلوم ولوسيان هير لتأييد إعادة محاكمة دريفوس. أصدر هؤلاء المفكرون بيانًا حمل توقيعهم ونشرته جريدة لورور الفرنسية في 14 كانون الثاني/يناير 1898م بعنوان «بيان المثقفين». وتعتبر هذه الحادثة في فرنسا المرجعية التاريخية والسياسية والفكرية لمصطلح «المثقفين». أُفرج عنه بعفو ثم ثبتت براءته وعاد ليخدم في الجيش ومُنح وسام الشرف. وقد قسمت محاكمته فرنسا إلى فريقين ظلّا على عداء عنيف لمدة عشر سنوات؛ فبينما رأى الجمهوريون والاشتراكيون براءته، كان الملكيون والعسكريون والكاثوليك يرون إدانته.

دوشامب، مارسيل (Duchamp, Marcel): فنان تشكيلي فرنسي ولد في 28 تموز/يوليو 1887 وتوفي في 2 تشرين الأول/أكتوبر 1968. عادة ما ترتبط أعماله بحركتي الدادائية والسريالية. يعتبره البعض أحد أهم فناني القرن العشرين. ساعدت أعمال دوشامب في ازدهار الفن الأوروبي بعد الحرب العالمية الأولى.

دوفين، سير جوزيف (Duveen, Joseph): تاجر أعمال فنية وتحف بريطاني ولد في 14 تشرين الأول/أكتوبر 1869 وتوفي في 25 أيار/مايو 1939. ازدهرت تجارته بين عامي 1927 و1933، ويعتبر أكثر تجار الأعمال الفنية تأثيرًا في فنون عصره.

دونيزيتي، غايتانو (Donizetti, Gaetano): ملحن أوبرا إيطالي ولد في 29 تشرين الثاني/نوفمبر 1797 وتوفي في 8 نيسان/أبريل 1848. أشهر أعماله

مسرحية **لوشيا دي لاميرمور** أو **عروس لاميرمور** (1835). كان هو وفينشينسو بيليني وجواكينو روسيني من رواد الملحنين والمؤلفين لأوبرا البل كانتو (الغناء الجميل).

دي بوندوني، جيوتو (di Bondone, Giotto): رسام ومهندس معماري إيطالي ولد في فلورنسا في عام 1267 وتوفي فيها في عام 1337، يعرف اختصارًا باسم جيوتو. كان يرسم أي شيء يراه أو يرد إلى خياله، فوق الصخور أو على الأرض أو بين الرمال، مدفوعًا بغريزته الفطرية.

دياغيليف، سيرغي بافلوفيتش (Diaghilev, Sergei Pavlovich): مؤسس فن الباليه الروسي، وخبير في تظاهرات فنية متعددة. ولد في نوفغورود في عام 1872 وتوفي في البندقية بإيطاليا في عام 1929. اشتهر بتقديمه الفنانين الروس إلى الأوروبيين خصوصًا في باريس. وفي عام 1909، قدّم دياغيليف فرقة الباليه الروسية في أول أعمالها في موسم افتتاح مسرح الشاتليه، وكانت سببًا مهمًّا في شهرته في عالم الفن.

ديكنز، تشارلز جون هوفام (Dickens, Charles John Huffam): روائي إنكليزي ولد في 7 شباط/ فبراير 1812 وتوفي في 9 حزيران/ يونيو 1870. يُعتبر بإجماع النقاد أعظم الروائيين الإنكليز في العصر الفيكتوري، ولا يزال كثير من أعماله محتفظًا بشعبيته حتى اليوم. تميز أسلوبه بالدعابة البارعة والسخرية اللاذعة. صوَّر جانبًا من حياة الفقراء، وشن على المسؤولين عن ملاجئ الأيتام والمدارس والسجون حملة شعواء. من أشهر آثاره: **أوليفر تويست** (1839)، **وقصة مدينتين** (1859)، **ودايفد كوبرفيلد** (1850)، **وأوقات عصيبة** (1854)، **ودوريت الصغيرة** (1857).

ديكنسون، ج. لويس (Dickinson, G. Lowes): عالم علوم سياسية وفيلسوف بريطاني، ولد في لندن في 6 آب/ أغسطس 1862 وتوفي في 3 آب/ أغسطس 1932. ضايقه تورط بريطانيا في الحرب العالمية الأولى فخطط لفكرة عصبة الأمم بعد أسبوعين من اندلاع الحرب، وأسهمت كتاباته في حشد الرأي العام إلى جانب هذه الفكرة. أسهم في إنشاء جريدة **إندبندنت**

ريفيو في عام 1903. مارس دورًا هامًّا في إنشاء جماعة من محبي السلام عقب نشوب الحرب العالمية الأولى، كانت نواة عصبة الأمم. كتب عن هذه الجماعة في عام 1915 أن دورها هو التوسط وإبرام الصلح بين المتنازعين، وقام بجولة في الولايات المتحدة الأميركية للدعوة إلى إنشاء العصبة.

ديميتروف، جورجي (Dimitrov, Georgi): سياسي شيوعي بلغاري ولد في بلغاريا في 18 حزيران/ يونيو 1882 وتوفي في موسكو في 2 تموز/ يوليو 1949. شغل ديميتروف منصب أمين اتحاد نقابات العمال البلغاري في عام 1915 وانتُخب في البرلمان البلغاري. شارك في عام 1923 في محاولة انقلاب، وفر إلى يوغوسلافيا مع قادة الانقلاب، وحكم عليه بالإعدام غيابيًّا. عاش في الاتحاد السوفياتي هناك بأسماء عدة مستعارة حتى عام 1929، وانتقل بعد ذلك إلى ألمانيا. اعتقل في برلين في عام 1933 بتهمة التواطؤ على حرق الرايخشتاغ، ودافع عن نفسه دفاعًا جلب له شهرة عالمية. أُطلق سراحه وسمح له بالمغادرة إلى الاتحاد السوفياتي حيث منح الجنسية السوفياتية، وعُيّن سكرتيرًا عاما للكومنترن من عام 1934 وحتى حله في عام 1943. عاد ديميتروف من منفاه إلى بلغاريا في عام 1944 وصار قائد الحزب الشيوعي البلغاري. سعى إلى تحقيق اتحاد فيدرالي مع يوغوسلافيا ووقع وثيقته مع جوزيف بروز تيتو في عام 1947، لكنهما اختلفا سياسيًّا على هوية مقدونيا بالإضافة إلى تدخل ستالين لأن هذا الاتحاد يقف عقبة في طريق سيطرته على المعسكر الشرقي، فحُل الاتحاد الذي أقاماه في عام 1948. توفي ديميتروف في عام 1949 ودارت شبهات حول وفاته مسمومًا بإيعاز من ستالين لكنها لم تؤكَّد.

ديور، كريستيان (Dior, Christian): مصمم أزياء فرنسي، ولد في 21 كانون الثاني/ يناير 1905 وتوفي في 24 تشرين الأول/ أكتوبر 1957. كان من أكثر مصممي الأزياء الفرنسيين تأثيرًا، وهو مؤسس أحد أهم بيوت الأزياء في العالم، ألا وهو شركة كريستيان ديور التي أنشأها في باريس في عام 1946.

رابل ستادلر، هيلغا (Rabl-Stadler, Helga): تشغل منصب رئيسة مهرجان سالزبورغ منذ 26 كانون الثاني/ يناير 1995. حصلت على درجة الدكتوراه من جامعة روتردام في عام 1974، ثم عملت في الصحافة في سبعينيات القرن العشرين. شاركت في ملكية بيت ريزمان للأزياء بسالزبورغ في عام 1983، ولها أيضًا نشاط سياسي بسالزبورغ.

راسكين، جون (Ruskin, John): شاعر، وناقد فني ومفكر اجتماعي إنكليزي، ولد في لندن في 8 شباط/ فبراير 1819 وتوفي في 20 كانون الثاني/ يناير 1900. له الكثير من المؤلفات والأعمال الأدبية والفنية، وكان لكتاباته وفنه وتفسيره للفن والهندسة المعمارية أثر كبير في العصر الفيكتوري والعصر الإدواردي. كتاباته الاجتماعية دقيقة، وتناولت الارتباطات بين القضايا الاجتماعية والأخلاقية والثقافية والتي كان لها أثر في تطور الاشتراكية المسيحية.

روث، فيليب (Roth, Philip): روائي أميركي ولد في 19 آذار/ مارس 1933. جذب انتباه الوسط الثقافي في عام 1959 بروايته القصيرة **وداعًا يا كولومبوس**، وهي تصوير فكاهي ساخر لحياة الأميركيين اليهود، وفاز عنها بالجائزة الوطنية في أميركا لكتب الروايات. كما فاز بجائزة بوليتزر في عام 1997 عن روايته **القس الأميركي**. وفازت روايته **البقعة البشرية** في عام 2000 بجائزة و. هـ. سميث الأدبية في المملكة المتحدة لأحسن كتاب صدر في العام. وفاز أيضًا بجائزة فرانز كافكا الافتتاحية في عام 2001.

روجرز، روي (Rogers, Roy): مغنٍّ وممثل أدوار رعاة بقر أميركي ولد في 5 تشرين الثاني/ نوفمبر 1911 وتوفي في 6 تموز/ يوليو 1998. ظهر هو وأسرته في أكثر من فيلم. امتلك شركة إنتاج سينمائية في هوليوود. وظهرت منتوجات تجارية باسم روي روجرز، منها روايات رعاة بقر، وألعاب أطفال، وسلسلة كتب لقصص مصورة بالرسوم الكاريكاتورية.

روسيني، جواكينو (Rossini, Gioacchino): مؤلف موسيقي إيطالي ولد في بيزارو في عام 1792 وتوفي في باريس في عام 1868. كتب العديد من

المؤلفات الأوبرالية منها: **السيدة الإيطالية في الجزائر** (1813)، **وحلاق إشبيلية**، **وعُطيل** (1816)، **والكونت أوري** (1828)، **ووليام تل** (1829).

ريبين، إيليا (Repin, Ilya): رسام ونحات روسي ولد في 5 آب/أغسطس 1844 في مدينة تشوغويفو في الإمبراطورية الروسية (أوكرانيا حاليًا) وتوفي في 29 أيلول/سبتمبر 1930 في ريبينو في فنلندا. يعد إيليا ريبين أحد أعظم رموز التيار الواقعي الروسي في تصوير اللوحات في القرن التاسع عشر، وعُرف بقوة الملاحظة والقدرة على تجسيد ملامح الناس وعواطفهم، وتمكن في لوحاته من الإحاطة بحياة الشعب الروسي بكل عمق ورهافة حس.

ريشتهوفن (الأختان) (Richthofen, (sisters)): هما البارونة إيما ماريا فريدا فون ريشتهوفن التي ولدت في 11 آب/أغسطس 1879 في ميتز بألمانيا وتوفيت في 11 آب/أغسطس 1956 في ولاية نيومكسيكو بالولايات المتحدة الأميركية، وإليزابيث هيلين أماليا صوفي فون ريشتهوفن (المعروفة باسم إيلزي) التي ولدت في شاتو سالان بفرنسا في 8 تشرين الأول/أكتوبر 1874 وتوفيت في 22 كانون الأول/ديسمبر 1973. ترجمت فريدا حكايات خيالية ألمانية إلى الإنكليزية. عشقت فريدا د. هـ. لورنس تلميذ زوجها وفرت معه إلى إنكلترا، وتزوجا في عام 1914، ويعتقد أن رواية **عشيق الليدي تشاترلي** بنيت على أساس قصتهما معًا. أما الشقيقة الكبرى إيلزي فتُعرف بأنها من أوليات النساء اللاتي تخصصن في علم الاجتماع في ألمانيا، وكانت عشيقة لعالمي الاجتماع ماكس فيبر وألفرد فيبر، على الرغم من زواجها من عالم الاقتصاد الألماني إدغار جافي.

ريمبو، آرتور (Rimbaud, Arthur): شاعر فرنسي ولد في شارلوفيل في عام 1854 وتوفي في مرسيليا في عام 1891 ولم يتجاوز السابعة والثلاثين من العمر. نشأ في جو ديني خانق بقي أثره واضحاً في كتاباته مع كل محاولاته للتحرر منه. تأثر شعره بفرلين خصوصًا في **رسائل البصير** (1871) وديوانه **الأبيات الأخيرة** (1862). نشر كتاب **فصل في الجحيم** في عام 1873،

قدم فيه محصلة حياته، وتجاربه، وخيبات أمله، ويأسه، ودعا فيه إلى التخلي عن الأحلام والرؤيا والعودة إلى الواقع. ارتكزت رؤية ريمبو الشعرية على ثوابت ثلاث: الحركة والموسيقى والألوان. واستطاع من خلالها بناء عالم جديد متحرر من الرؤية ومن المنطق التقليديين، فأعطى الجوامد روحًا وعاطفة، وجعل الأزهار ترى وتتكلم.

ريمنغتون، فريدريك (Remington, Frederick): هو رسام، ونحات، وكاتب أميركي ولد في كانتون بنيويورك في 4 تشرين الأول/ أكتوبر 1861 وتوفي في 26 كانون الأول/ ديسمبر 1909. تخصص في رسم وتصوير الغرب الأميركي القديم مع التركيز على الربع الأخير من القرن التاسع عشر، بما فيه من رعاة بقر، وهنود حمر، وفرسان أميركيين.

رينان، إرنست (Renan, Ernest): مؤرخ وكاتب فرنسي ولد في 28 شباط/ فبراير 1823 وتوفي في عام 1892. اشتهر بترجمته ليسوع التي دعا فيها إلى نقد المصادر الدينية نقدًا تاريخيًا علميًا، وإلى التمييز بين العناصر التاريخية والعناصر الأسطورية الموجودة في الكتاب المقدس، الأمر الذي أثار رجال الدين الكاثوليك ضده. خاض أيضًا نقاشًا حادًا مع المفكرين الألمان الذين كانوا يرون سكان منطقتي الألزاس واللورين الفرنسيتين - اللتين كانت ألمانيا تحتلهما منذ عام 1870 - ألمانيين من حيث العرق، فردّ عليهم رينان قائلًا إن الانتماء إلى قوم ليس مسألة عرق بل مسألة إرادة. لذلك أصبح رينان رمزًا من رموز فرنسا الجمهورية العلمانية القومية، وأُطلق اسمه على كثير من المدارس والمباني العمومية.

زابا، فرانك (Zappa, Frank): مؤلف موسيقي بارز وملحن أميركي معاصر ولد في مدينة بالتيمور في ولاية ماريلاند الأميركية في 21 كانون الأول/ ديسمبر 1940 وتوفي في 4 كانون الأول/ ديسمبر 1993. أنتج زابا أكثر من 60 ألبومًا، وعزف الغيتار، وكتب موسيقى كلاسيكية، وروك، وجاز، وبلوز.

زفايغ، ستيفان (Zweig, Stefan): كاتب نمساوي مرموق من أصل يهودي ولد في عام 1881 وتوفي في عام 1942، ويُعد من أبرز كتّاب أوروبا في بدايات

القرن العشرين. اشتهر بدراساته المسهبة التي تتناول حياة المشاهير من الأدباء أمثال تولستوي، ودستويفسكي، وبالزاك، ورومان رولان. صدر له عمله الذي تناول فيه سيرته الذاتية **عالم الأمس** بعد انتحاره. حصل على الجنسية البريطانية بعد تولي النازيين السلطة في ألمانيا. عاش متنقلًا في أميركا الجنوبية منذ عام 1940. من رواياته المعروفة: **24 ساعة في حياة امرأة**، و**الشفقة الخطيرة**، و**آموك**، وتعني هذه الكلمة باللغة الماليزية الجنون الذي يخرج المرء عن طوره.

زوكور، أدولف (Zukor, Adolph): قطب سينمائي أميركي من أصل هنغاري، ولد في هنغاريا في 7 كانون الثاني/ يناير 1873 وتوفي في لوس أنجلس في 10 حزيران/ يونيو 1976، وهو مؤسس شركة باراماونت السينمائية.

زيدان، زين الدين (Zidane, Zinedine): لاعب كرة قدم فرنسي معتزل ولد في 23 حزيران/ يونيو 1972 في مرسيليا لوالدين من المهاجرين الأمازيغ الجزائريين. يعد زيدان أسطورة في تاريخ كرة القدم لطالما حلم الجمهور الفرنسي بلاعب مثله. أحرز مع منتخب بلاده كأس العالم لكرة القدم، وأتبعه بكأس أمم أوروبا ثم كأس القارات. حصل على جائزة أفضل لاعب في العالم ثلاث مرات، واختاره بيليه ضمن قائمة أفضل 125 لاعبًا حيًّا في آذار/ مارس 2004.

سارمينتو، دومينغو فوستينو (Sarmiento, Domingo Faustino): معلم ورجل دولة وكاتب أرجنتيني، ولد في 14 شباط/ فبراير 1811 في سان خوان (توجد حاليًّا في الأرجنتين) وتوفي في 11 أيلول/ سبتمبر 1888 في أسونسيون بباراغواي. بدأ حياته معلمًا في المدارس الريفية، وارتقى حتى صار رئيسًا للأرجنتين بين عامي 1868 و1874. وضع أسس التقدم الوطني في الأرجنتين بكفالة التعليم العام، وتشجيع النمو التجاري والزراعي، وتطوير النقل السريع والاتصالات. هو أيضًا كاتب، صدر أهم كتبه في عام 1845 وهو دراسة اجتماعية بعنوان **الحياة في الأرجنتين في أيام حكم الطغاة**، وفيه إشارات إلى أهمية التصنيع والتحضر.

سبينوزا، باروخ (Spinoza, Baruch): فيلسوف هولندي من أهم فلاسفة القرن السابع عشر. ولد في 24 تشرين الثاني/ نوفمبر 1632 في أمستردام، وتوفي في 21 شباط/ فبراير 1677 في لاهاي. عائلته برتغالية من أصل يهودي. تلقى تربية يهودية متشددة، لكن طبيعته الناقدة والمتعطشة إلى المعرفة وضعته في صراع مع المجتمع اليهودي. من أشهر مؤلفاته: **رسالة في اللاهوت والسياسة** (1670)، **مبادئ فلسفة ديكارت** (1664)، **والأخلاق** (1677).

سكوت، السير والتر (Scott, Walter): روائي اسكتلندي ولد في إدنبره في 15 آب/ أغسطس 1771 وتوفي في أبتسفورد في منطقة مليروز في 21 أيلول/ سبتمبر 1822. كان أكثر الكتّاب شعبية في زمانه، ولم تقتصر شهرته على بلد واحد، بل تعدتها إلى أوروبا كلها. دخلت الرواية التاريخية في الأدب بفضل والتر سكوت. في عام 1820 كتب أشهر رواياته على الإطلاق **إيفانهو**، وقد اشتهر وعرف بفضل هذه الرواية التاريخية الحديثة، وأطلق عليه لقب أبي الرواية الحديثة. من أهم كتبه: **حياة نابليون** في تسعة أجزاء.

سنو، تشارلز بيرسي (سي. بي.) (Snow, Charles Percy (C. P)): كيميائي وروائي إنكليزي ولد في ليشستر بإنكلترا في 15 تشرين الأول/ أكتوبر 1905 وتوفي في 1 تموز/ يوليو 1980. حائز على دكتوراه شرف وزمالة في الفيزياء من جامعة كمبردج. عمل في عدة وظائف حكومية عليا، كما كان سكرتير وزير التكنولوجيا بمجلس اللوردات بالبرلمان بين عامي 1964 و1966، حصل على لقب البارون في عام 1964. ضم أصدقاؤه نخبة من العلماء والأدباء. نشر روايته الأولى **الموت تحت الشراع** في عام 1932، لكن أشهر رواياته سلسلة بعنوان **غرباء وإخوة**، صوّر فيها نماذج من المثقفين في الدوائر الأكاديمية والحكومية الحديثة.

سوربا، كارلوتا (Sorba, Carlotta): أستاذ التاريخ المعاصر وتاريخ فترة عصر النهضة الإيطالية (وهي حركة ظهرت في القرن التاسع عشر لتوحيد إيطاليا) بجامعة بادوا في إيطاليا.

سوروس، جورج (Soros, George): جورج سوروس رجل أعمال أميركي من أصل يهودي، ولد في عام 1930. وهو رجل البورصة الأميركي الذي يحتل المرتبة 99 في قائمة أغنى رجال العالم، وتزيد ثروته على 9 مليارات دولار. يعرف سوروس اليوم بحبه لعمل الخير، وبأنه من المؤثرين في مجرى حياة العالم بأسره، إذ لم يقبل بدور ملياردير تقليدي يرعى الفنون ويتبرع لبناء المتاحف، بل آثر أن يكون له رأي في العالم. حصل سوروس على دكتوراه من جامعة أكسفورد. مؤلف كتاب **عصر اللاعصمة: عواقب الحرب ضد الإرهاب**.

سوليرو، إيفلين (Sullerot, Evelyn): ناشطة نسوية فرنسية وُلدت في مونروج بفرنسا في 10 تشرين الأول/ أكتوبر 1924. اعتُقلت لنشاطها السياسي وهي طالبة، وعادت إلى منطقة الاحتلال الألماني حيث التحقت بالمقاومة. أنشأت جمعية لتنظيم الأسرة في عام 1955، ولها الكثير من الكتابات النسوية.

سيسيل، اللورد روبرت (Cecil, Robert): محامٍ، وسياسي، ودبلوماسي بريطاني ولد في لندن في 14 أيلول/ سبتمبر 1864 وتوفي في 24 تشرين الثاني/ نوفمبر 1958. كان ممن أسهموا في إنشاء عصبة الأمم ودافعوا عنها، وأصدر مذكرة ضد الحرب في عام 1916 كانت من إرهاصات إنشائها، واقترح استخدام لغة الإسبرانتو فيها لتيسير التفاهم، وحصل عن هذه الجهود على جائزة نوبل للسلام في عام 1937.

سيمينون، جورج جوزيف كريستيان (Simenon, Georges Joseph Christian): كاتب بلجيكي ولد في 13 شباط/ فبراير 1903 وتوفي في 4 أيلول/ سبتمبر 1989. له كتابات غزيرة، إذ نشر حوالى 200 رواية، والعديد من القصص القصيرة، وهو الذي اخترع شخصية المحقق البوليسي جول ميغريه (Jules Maigret).

شابيرو، هيلين (Shapiro, Helen): مغنية وممثلة إنكليزية ولدت في 28 أيلول/ سبتمبر 1946. حققت أغانيها نجاحًا منذ عام 1961 حين كانت في الرابعة

عشرة من عمرها. أدت بطولة فيلم **إنها تجارة يا أبي!** في عام 1962. هبط نجم أغاني البوب التي تقدمها شابيرو في عام 1969، فعملت في غناء الجاز، وأدت دور نانسي في مسرحية **أوليفر** الاستعراضية، وظهرت في مسلسلات تلفزيونية.

شتاينر، جورج (Steiner, George): ناقد أدبي، وكاتب مقالات، وفيلسوف، وروائي، ومعلم أميركي ولد في فرنسا في 23 نيسان/ أبريل 1929، وعاش مع عائلته في أميركا منذ عام 1939. كتب كثيرًا عن علاقة الأدب بالمجتمع، وعن آثار الهولوكوست. حاز الماجستير من جامعة هارفرد والدكتوراه من جامعة أكسفورد، وصار أستاذًا محاضرًا وزميلاً في جامعات أميركية عدة حيث اشتهر بتدريس الأدب الإنكليزي المقارن. عمل في أثناء ذلك صحافيًا في جريدة **الإيكونوميست** بين عامي 1952 و1956. كتب الكثير من المقالات في عدد من الصحف، منها الملاحق الأدبية لجرائد **التايمز** و**الغارديان**، وكتب مئات المقالات لجريدة **النيويوركر** لما يزيد على ثلاثين عامًا. يؤمن شتاينر بضرورة الجمع بين المعرفة بالآداب والعلوم. وعلى الرغم من يهوديته فهو يرفض اعتبار اليهودية قومية وينتقد إسرائيل.

شتراوس، يوهان (Strauss, Johann): أشهر من حمل اسم يوهان شتراوس هو يوهان بابتيست شتراوس الثاني أو الابن، الذي ولد في 25 تشرين الأول/ أكتوبر 1825 في سانكت أولريش بالقرب من فيينا وتوفي في 3 حزيران/ يونيو 1899 في فيينا. ملحن ومايسترو نمساوي هو الأشهر والذي قدم مقطوعته الرائعة المعروفة **فالس الدانوب الأزرق** كما قدم أيضًا **الأرملة الطروب**. كان والده يسمى أيضًا يوهان بابتيست شتراوس وعُرف بلقب شتراوس الأول أو الأب، ولد في 14 آذار/ مارس 1804 وتوفي في 25 أيلول/ سبتمبر 1849، وكان موسيقارًا وملحنًا نمساويًا أيضًا. ألّف موسيقى رومانسية، منها الفالسات، والمارشات والبولكا، وسعى إلى جذب المستمعين إليها حتى حازت هذه القوالب شهرة فائقة، ما مهد الطريق لابنه

الذي صار أشهر موسيقي في هذه العائلة. من هذه العائلة أيضًا موسيقي حمل الاسم نفسه، وهو يوهان إدوارد شتراوس المعروف باسم يوهان شتراوس الثالث. ولد في 16 شباط/ فبراير 1866 وتوفي في 9 كانون الثاني/ يناير 1939؛ والده إدوارد شتراوس، وعمّاه يوهان شتراوس الثاني وجوزيف شتراوس، وجده يوهان شتراوس الأول. وكان متعهدًا غير رسمي بمهمة الحفاظ على تراث عائلته.

شكسبير، وليام (Shakespeare, William): شاعر وكاتب مسرحي إنكليزي ولد في عام 1564 بستراتفورد في إنكلترا وتوفي في عام 1616. يصنف أعظم كاتب في اللغة الإنكليزية، وأعظم كاتب مسرحي على مستوى العالم، وكثيرًا ما كان يُعتبر الشاعر الوطني لإنكلترا. سبر في مسرحياته أغوار النفس البشرية، وحللها في بناء متناسق جعلها أشبه بالسيمفونيات الشعرية. من أشهر آثاره الكوميدية **كوميديا الأخطاء** (1592-1593) **وتاجر البندقية** (1596-1597). ومن أشهر آثاره التراجيدية **روميو وجولييت** (1594-1595)، **ويوليوس قيصر** (1599-1600)، **وهاملت** (1600-1601)، **وعطيل** (1604-1605)، **وماكبث** (1605-1606)، **والملك لير** (1605-1606).

شليزنغر، جون ريتشارد (Schlesinger, John Richard): مخرج وممثل مسرحي وسينمائي إنكليزي ولد في لندن في 16 شباط/ فبراير 1926 وتوفي في 25 تموز/ يوليو 2003.

شوبرت، فرانز بيتر (Schubert, Franz Peter): مؤلف موسيقي نمساوي. ولد في كانون الثاني/ يناير 1797 قرب فيينا وتوفي في 19 تشرين الثاني/ نوفمبر 1828. ألّف أكثر من 1000 مقطوعة موسيقية على الرغم من رحيله المبكر في سن الحادية والثلاثين. يعتبر كثيرون بعض أعماله من أفضل المقطوعات في تاريخ الموسيقى، وتعرف مؤلفاته باحتوائها على ألحان مميزة.

شوستاكوفيتش، ديمتري (Shostakovich, Demitri): نابغة من أشهر الموسيقيين في القرن العشرين. ولد في 12 أيلول/ سبتمبر عام 1906 في بطرسبورغ

وتوفي في 9 آب/ أغسطس عام 1975. لم يتمكن النظام السوفياتي من قمع روحه. تميزت موسيقاه بالقوة وبحب الإنسان، ويمكن وصفها بأنها قصة انفعالات البشرية المعاصرة له.

شيشرون، ماركوس توليوس (Cicero, Marcus Tullius): يعرف أيضًا باسم كيكيرون، وهو كاتب، وخطيب، وسياسي روماني مميز، يعد أشهر خطباء روما وأعظم كتّاب اللغة اللاتينية الكلاسيكية على الإطلاق. ولد في 3 كانون الثاني/ يناير عام 106 ق.م وتوفي في 7 كانون الأول/ ديسمبر عام 43 ق.م. مؤلفاته سجل حافل بأحداث زمانه وأخبار السياسة والمجتمع والفكر، لا غنى عنها لأي مؤرخ للقرن الأخير من العصر الجمهوري الروماني. وهو من أغزر الكتاب إنتاجًا في العصور القديمة.

شيلر، يوهان كريستوف فريدريش فون (Schiller, Johann Christoph Friedrich von): شاعر ومسرحي كلاسيكي وفيلسوف ومؤرخ ألماني ولد في 10 تشرين الثاني/ نوفمبر 1759 في مارباخ في ألمانيا وتوفي في 9 أيار/ مايو 1805 في مدينة فايمر عن 45 عامًا. يعتبر هو وغوته مؤسسي الحركة الكلاسيكية في الأدب الألماني، ويعتبر من الشخصيات الرئيسة في التاريخ الأدبي الألماني. من أهم آثاره مسرحية **اللصوص** (1777) المتأثرة بفكر عصر التنوير، وقصيدته **نشيد الفرح**، وكتابه **تاريخ سقوط الأراضي المنخفضة من الاحتلال الإسباني**، ثم الثلاثية المسرحية **فالنشتاين** التي تدور حول شخصية فالنشتاين أحد القادة العسكريين في حرب الثلاثين عامًا، ومسرحية **ماريا ستيوارت** حول ملكة اسكتلندا ماريا ستيوارت وصراعها مع أختها ملكة إنكلترا إليزابيث، ومسرحية **عذراء أورليان** حول كفاح جان دارك الفرنسية. ثم كانت آخر أعماله **فلهلم تل** حول شخصية أحد الثوار في سويسرا.

عمانويل، فيكتور (Emanuele, Vittorio): هو فيكتور عمانويل الثاني ملك إيطاليا، ولد في 14 آذار/ مارس 1820 وتوفي في 9 كانون الثاني/ يناير 1878. كان مؤيدًا للوحدة الإيطالية وميالًا إلى مبادئ الإصلاح والعمران.

غاريبالدي، جيوزيبي (Garibaldi, Giuseppe): مناضل وطني إيطالي ولد في مدينة نيس في 4 تموز/ يوليو 1807 وتوفي في حزيران/ يونيو 1882. شارك في عام 1834 بمحاولة انقلابية في جنوه وهرب إلى أميركا الجنوبية حيث ساعد في عام 1842 أهالي مونتيڤيديو في ثورتهم ضد طاغية بوينس أيرس، وتميز بمقدرته الحربية. عاد غاريبالدي إلى وطنه إيطاليا في حزيران/ يونيو 1848، فوجدها في خضم حرب وطنية عظيمة ضد النمسا؛ فكون فرقة من المتطوعين حارب بهم بشجاعة ضد النمسا على الحدود السويسرية، لكن النمسا هزمت إيطاليا. وفي عام 1849 انضم غاريبالدي إلى الحكومة الثورية في روما التي خلعت البابا. ثم حارب في صفوف قوات الحكومة الجمهورية في روما، التي تمكنت من التغلب على القوات الفرنسية التي جاءت لإعادة السلطة البابوية. ثم صدر أمر في سردينيا بالقبض عليه، وطُلب منه مغادرة إيطاليا، فرحل إلى نيويورك، حيث عمل في السفن التجارية. وعندما ثار شعب صقلية ضد حاكمه انضم إليهم غاريبالدي في أيار/ مايو 1860 حتى تحررت صقلية وجنوب إيطاليا وعُيّن فيكتور عمانويل ملكًا على سردينيا. كون فرقة من المتطوعين هزم بها القوات البابوية في تشرين الأول/ أكتوبر 1867. قضى غاريبالدي الفترة بين عامي 1870 و1872 في كتابة الروايات والنشرات والكتيبات، وتوفي في عام 1882 بعد أن أدى دوره في ولادة أوروبا الحديثة.

غاسيت، خوسيه أورتيغا إي (Gasset, José Ortega y): فيلسوف وكاتب مقالات إسباني ليبرالي ولد في مدريد في 9 أيار/ مايو 1883 وتوفي في 18 تشرين الأول/ أكتوبر 1955. غادر إسبانيا بعد اندلاع الحرب الأهلية وعاش في المنفى في بوينس أيرس في الأرجنتين حتى عودته إلى أوروبا عام 1924، حيث رجع إلى مدريد في عام 1948 وأنشأ معهدًا للعلوم الإنسانية. يرى غاسيت أن الحياة عبارة عن حالة قائمة بين الحاجة والحرية وأن علينا اختيار مشروع لحياتنا. وقد رفض غاسيت جملة ديكارت «أنا أفكر إذن أنا موجود» بسبب فلسفته المرتكزة حول الحياة، وأكد على فكرة «أنا أعيش إذن أنا أفكر». وبهذا المعنى صاغ غاسيت مصطلحي «العقل الحيوي» أو

«العقل القائم على الحياة» الذي يدافع باستمرار عن الحياة التي انطلق منها، و«الحيوية العقلانية»، وهي نظرية قائمة على المعرفة بالحقيقة الجذرية للحياة التي يشكل العقل أحد مكوناتها الرئيسة.

غاليمار، غاستون (Gallimard, Gaston): أحد رواد حركة النشر في فرنسا، وصاحب دار نشر غاليمار التي أنشأها في عام 1911. ولد في عام 1881 وتوفي في عام 1975. قالت جريدة الغارديان إن لديه أفضل قائمة مطبوعات في العالم.

غايتس، بيل (Gates, Bill): هو وليام هنري غايتس الثالث المشهور ببيل غايتس. رجل أعمال ومبرمج أميركي ومطور، وثاني أغنى رجل في العالم. ولد في سياتل بواشنطن في 28 تشرين الأول/أكتوبر 1955، وهو من أصل إيرلندي - اسكتلندي (بريطاني). أسس شركة مايكروسوفت في عام 1975 مع بول آلن. عصامي صنع ثروته بنفسه ويملك أكبر نصيب فردي من أسهم شركة مايكروسوفت. يواصل حتى الآن مشواره في عالم رجال الأعمال المعنيين بالبرمجيات.

غرامشي، أنطونيو (Gramsci, Antonio): سياسي وفيلسوف إيطالي، ولد في آليس بسردينيا في عام 1891 وتوفي في روما في عام 1937. انتمى في عام 1913 إلى الحزب الاشتراكي، وغدا بسرعة من قادة الجناح اليساري للحزب، وشغل بعد اضطرابات عام 1917 منصب أمين عام الحزب. شارك في حركة مجالس المصانع، وعمل في مطلع حياته صحافيًّا، وأسس في عام 1919 مجلة **التنظيم الجديد** الناطقة باسم الجناح اليساري للحزب الاشتراكي الإيطالي. أسس مع عدد من رفاقه في عام 1921 الحزب الشيوعي الإيطالي الجديد، وتولى أمانة الحزب من عام 1924 حتى 1927. كما أسس صحيفة أونيتا. انتُخب نائبًا عن مدينة تورينو من عام 1924 إلى 1926، لكن الحكومة الفاشية جردته من هذا المنصب، وألقت القبض عليه بتهمة التحريض على الحرب الأهلية في عام 1926، وحكمت عليه بالسجن لمدة عشرين عامًا. واجه الأسر بشجاعة ورباطة جأش، وتشهد

على ذلك دفاتر السجن، وهي ملاحظاته في السجن كتبها في اثنين وثلاثين كراسًا طُبعت بعد وفاته بين عامي 1948 و1951. أطلقت السلطات سراحه بسبب مرضه وبفعل جهود الحملة العالمية المطالبة بالإفراج عنه.

غروز، جورج (Grosz, George): رسام ألماني ولد في 26 تموز/يوليو 1893 وتوفي في برلين في 6 تموز/يوليو 1959. له لوحات زيتية يظهر فيها تأثره بكل من التعبيرية والمستقبلية، لكنه عرف برسومه الكاريكاتورية للحياة في برلين. كان من أعضاء الدادائية أثناء جمهورية فايمر. عاش في الولايات المتحدة الأميركية منذ عام 1933.

غلوفر، إدوارد (Glover, Edward): محلل نفسي بريطاني ولد في 13 كانون الثاني/يناير 1888 وتوفي في 16 آب/أغسطس 1972. استقر في لندن وصار عضوًا مهمًّا في جمعية التحليل النفسي البريطانية منذ عام 1921. أسهم في إنشاء عيادة لاضطراب الشخصية المعادي للمجتمع في عام 1937، ومعهد دراسات ومعالجة الجنوح، وشارك في تأسيس المجلة البريطانية للعلوم الجنائية وساعد في تحريرها حتى وفاته، وكذلك في إنشاء الجمعية البريطانية للعلوم الجنائية. هاجم غلوفر يونغ ودافع عن فرويد في كتاب بعنوان فرويد أم يونغ؟ صدر في عام 1956.

غوتنبرغ، يوهانس (Gutenberg, Johannes): مخترع ألماني ولد في عام 1398 وتوفي في 3 شباط/فبراير 1468. اخترع في عام 1447 قوالب الحروف التي وضعها بجوار بعضها البعض ثم ربطها وشدها فتكونت منها جميعاً كتلة واحدة ووضع فوقها الورق ثم ضغط عليه فكانت المطبوعة، مطورًا بذلك الطباعة التي اختُرعت قبل ذلك في كوريا في عام 1234، حيث يعتبر غوتنبرغ مخترع الطباعة الحديثة. لم يكسب غوتنبرغ من وراء اختراعه هذا شيئًا، بل إنه عندما طبع الكتاب المقدس نسي أن يكتب اسمه على صفحاته. وقد استغرقته المشاكل والقضايا، ثم استغرقه العمل، ومضى فيه من دون أن يدري أنه حقق للإنسانية إنجازًا رائعًا.

غويا، فرانشيسكو دي (Goya, Francisco de): رسام إسباني ولد في 30 آذار/ مارس 1746 في فويندیتودوس بسرقسطة في إسبانيا وتوفي في 16 نیسان/ أبريل 1828 في بوردو بفرنسا. تجلت في فنه الاضطرابات السياسية والاجتماعية في زمنه. تتضمن أعماله المؤثرة صورًا لطبقة النبلاء الإسبانية. أشهر لوحاته **عائلة تشارلز الرابع** (1800)، و**الماخا العارية والماخا المكسوة** (1800-1805)، ولوحاته الثمانون التي تحمل عنوان **النزوات** والتي رسمها في عام 1799، وهاجم فيها الانتهاكات الدينية والاجتماعية والسياسية. وعندما غزا نابليون إسبانيا بين عامي 1808 و1815، أنتج غويا سلسلة اللوحات الاثنتين والثمانين **كوارث الحرب** (1810-1820).

فاراداي، مايكل (Faraday, Michael): عالم إنكليزي في الكيمياء والفيزياء ولد في عام 1791 وتوفي في عام 1867. له إسهامات في مجالي الكهرومغناطيسية والكهروكيميائية؛ إذ وضع أسس الكهرومغناطيسية في عام 1821 وقوانين التحليل الكهربائي. يعد اختراعه للأجهزة الكهرومغناطيسية بداية لتكنولوجيا المحرك الكهربائي. كان لفاراداي نشاطه الاجتماعي والإنساني، إذ اهتم بالعلوم البيئية؛ فحقق في التلوث الصناعي في بحر البجع، واستشير في تلوث الهواء من مصنع سك العملة الملكي، وخصص مساء يوم الجمعة من كل أسبوع لعقد ندوات علمية لتعليم الفقراء وأنصاف المتعلمين، كما حرص على تقديم محاضرات علمية للأطفال. وعندما طلبت الحكومة البريطانية مشورته في تصنيع الأسلحة الكيميائية لاستخدامها في حرب القرم (1853-1856) رفض المشاركة لأسباب أخلاقية. رفض فاراداي لقب نبيل، ورفض أيضًا مرتين أن يكون رئيس المجتمع الملكي، لكنه حظي بالتكريم لإسهاماته العلمية. وفي حزيران/ يونيو 1832 منحته جامعة أكسفورد الدكتوراه الفخرية في القانون المدني، ثم انتُخب في سنة 1838 عضوًا خارجيًا في الأكاديمية الملكية للعلوم، وكان واحدًا من ثمانية أعضاء أجانب في الأكاديمية الفرنسية للعلوم عام 1844. وأقيمت حديقة باسمه في وولوورث بلندن،

وسمّي أكثر من مبنى في مختلف الجامعات باسمه، كما سُميت باسمه شوارع في عديد من المدن البريطانية وكذلك في فرنسا، وألمانيا، وكندا، والولايات المتحدة.

فاربورغ (عائلة) ((Warburg (Family)): عائلة من رجال المال البارزين من أصل ألماني يهودي، لكن منهم علماء الفيزياء، ومؤلفي الموسيقى الكلاسيكية، ومؤرخي الفنون، وعلماء الأدوية، ووظائف الأعضاء، ومنهم رجال البر. يعتقد أنهم يتحدرون من عائلة ديل بانكو اليهودية الثرية التي عاشت في البندقية بإيطاليا في بدايات القرن السادس عشر، ثم فرت إلى ألمانيا، وأخذت اسمها من مدينة فاربورغ الألمانية. أسس الأخوان موشيه ماركوس فاربورغ وغريسون فاربورغ بنك م. م. في عام 1798، ولا يزال موجودًا حتى الآن. ثم أسس أحد أحفاد العائلة وهو سيغموند جورج فاربورغ بنك فاربورغ للاستثمار بلندن في عام 1946، وأسس ابن عمه إريك فاربورغ شركة مساهمة خاصة باسم فاربورغ بينكوس في نيويورك في عام 1938، إذ فرت العائلة بأكملها إلى بريطانيا والولايات المتحدة الأميركية عند وصول النازي إلى الحكم في ألمانيا.

فارنهاغين، راحيل أنطوني فريدريك (Varnhagen, Rahel Antonie Friederike): كاتبة ألمانية ولدت في برلين في 19 أيار/ مايو 1771 وتوفيت في 7 آذار/ مارس 1833. أنشأت أبرز صالون في أوروبا في نهايات القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر. كان بيتها ملتقى عدد من المثقفين البارزين في عصرها. لم تؤلف راحيل فارنهاغين كتبًا مهمة، لكنها اشتهرت بمراسلاتها المتنوعة والقوية، التي بقي منها ستة آلاف رسالة من بين ما يقدر بعشرة آلاف رسالة كتبتها طوال حياتها.

فالاتشي، أوريانا (Fallaci, Oriana): صحافية إيطالية، ومؤلفة، وعضو في حركة المقاومة الإيطالية ضد القوات الألمانية خلال الحرب العالمية الثانية. ولدت في فلورنسا في 29 حزيران/ يونيو 1929 وتوفيت في 15 أيلول/ سبتمبر 2006. درست الطب ولم تكمل دراستها، وانتقلت إلى الصحافة. من أهم كتبها: **شهادة حية عن حرب فيتنام** (1970)، **مقابلات من كيسنجر**

إلى عرفات (1974)، ورسالة إلى طفل لم يولد بعد (1975). عادت أوريانا فالاتشي الى الضوء بعد تقاعدها وكتابتها مجموعة من المقالات والكتب انتقدت فيها الإسلام والعرب، وجلبت إليها التأييد والخلاف واتهامات بالعنصرية والتعصب.

فاوست، فريدريك شيلر (Faust, Frederick Schiller): مؤلف أميركي ولد في سياتل في 29 أيار/مايو 1892 وتوفي في 12 أيار/مايو 1944. عُرف بكتاباته عن الغرب الأميركي بتوقيع مستعار هو ماكس براند. له عدة أسماء مستعارة أخرى هي: جورج أوين باكستر، وإيفان إيفانز، ودايفد مانينغ، وجون فريدريك، وبيتر مورلاند، وجورج تشاليس وفريدريك فروست. يقدر عدد رواياته التي نشرت بالمجلات بحوالى 500 رواية، ومثلها من القصص القصيرة.

فريدريش، كاسبر دايفد (Freidrich, Casper David): رسام ألماني رومانسي يُعد من أهم فناني جيله. ولد في دريسدن في 5 أيلول/سبتمبر 1774 وتوفي في 7 أيار/مايو 1840. كان طوال حياته شخصًا تقيًا متأملًا مع شيء من التشاؤم والسوداوية. أسهمت لوحات كاسبار فريدريش وموسيقى بيتهوفن معًا بشكل كبير في التعبير العميق عن الرومانسية الألمانية.

فورتفانغلر، غوستاف هنريش (Furtwängler, Gustav Heinrich): قائد أوركسترا ومؤلف موسيقي ألماني ولد في 25 كانون الثاني/يناير 1886 وتوفي في إبرشتاينبرغ في 30 تشرين الثاني/نوفمبر 1954. كان من أهم قادة الأوركسترا في أوروبا في عشرينيات القرن العشرين وثلاثينياته. فر إلى سويسرا قرب نهاية الحرب العالمية الثانية بسبب ضغوط النازيين، وهناك ألف أهم سيمفونياته.

فورد، جون (Ford, John): مخرج سينمائي أميركي من أصل إيرلندي ولد في 1 شباط/فبراير 1894 وتوفي في 31 آب/أغسطس 1973. اشتهر بإخراج أفلام الغرب الأميركي، كما اشتهر بتحويل الروايات الكلاسيكية الأميركية في القرن العشرين إلى أفلام سينمائية.

فورد، هنري (Ford, Henry): رجل أعمال وصناعة أميركي من رواد صناعة السيارات، ولد في 30 تموز/ يوليو 1863 في واين كاونتي في ولاية متشيغان في الولايات المتحدة الأميركية وتوفي في 7 نيسان/ أبريل 1947 في دربورن. أسس شركة فورد لصناعة السيارات في عام 1903 وكان رئيس المهندسين بها، وقد أنتجت أول سيارة في عام 1903.

فوروسمارتي، ميهالي (Vörösmarty, Mihály): شاعر وكاتب درامي هنغاري ولد في بوزتا في 1 كانون الأول/ ديسمبر 1800 وتوفي في 19 تشرين الثاني/ نوفمبر 1855. أشهر أعماله: ملحمة **هروب زالان** (1824) التي كانت نقلة من المدرسة الكلاسيكية إلى الرومانسية، ومسرحية **سالومون** (1825). كتب آخر قصائده في عام 1854 بعنوان **الغجري العجوز** قبل وفاته فقيرًا معدمًا بمدة قصيرة. وكان يوم وفاته يوم حداد عام في بلده.

فون وليامز، رالف (Vaughan Williams, Ralph): مؤلف موسيقى إنكليزي ألّف سيمفونيات، وموسيقى حجرة، وأوبرات، وموسيقى للكورال، وموسيقى للأفلام، واهتم بجمع الموسيقى والأغاني الشعبية الإنكليزية. ولد في 12 تشرين الأول/ أكتوبر 1872 في داون أمبني بغلوشيسترشاير وتوفي في 26 آب/ أغسطس 1958.

فونتان، هنري تيودور (Fontane, Henri Theodor): كاتب وصيدلي ألماني ولد في نيوروبين في 30 كانون الأول/ ديسمبر 1819 وتوفي في برلين في 20 أيلول/ سبتمبر 1898.

فيبلن، ثورشتاين بوند (Veblen, Thorstein Bunde): عالم اقتصاد واجتماع أميركي، ولد في 30 تموز/ يوليو 1857 وتوفي في 3 آب/ أغسطس 1929. اشتهر فيبلن بدراسته تاريخ الفكر الاقتصادي ونقد الرأسمالية، واستطاع أن يجمع بين علم الاجتماع والاقتصاد في كتابه **نظرية الطبقة الغنية** (1899).

فيتغنشتاين، لودفيغ (Wittgenstein, Ludwig): فيلسوف نمساوي ولد في فيينا بالنمسا في 26 نيسان/ أبريل 1889 وتوفي في كمبردج في 29 نيسان/

أبريل 1951. يعتبر أكبر فلاسفة القرن العشرين. حظي بالتقدير بفضل كتابيه رسالة منطقية فلسفية، وبحوث فلسفية. أسّس المنطق، والفلسفة والرياضيات، وفلسفة الذهن، وفلسفة اللغة. كان لأفكاره أثرها الكبير على كل من الوضعية المنطقية وفلسفة التحليل.

فيخته، يوهان غوتليب (Fichte, Johann Gottlieb): ولد في 19 أيار/ مايو 1762 في بلدة رامينو (Rammeneau) من أعمال لوزاتيا (Lusatia) وتوفي في برلين في 27 كانون الثاني/ يناير 1814. أحد أبرز مؤسسي الحركة الفلسفية المعروفة بالمثالية الألمانية التي تطورت من الكتابات النظرية والأخلاقية لإيمانويل كانط. كثيرًا ما يقدم فيخته على أنه الشخص الذي كانت نماذج فلسفته جسرًا بين أفكار كانط وهيغل. والمعروف عنه أنه «أبو القومية الألمانية» بسبب كتاباته السياسية، وأشهرها **رسائل إلى الأمة الألمانية** (*Addresses to the German Nation*) في عام 1808، ومن قبلها **محاولة في نقد كل أشكال الوحي** (*Attempt of a critique of All Revelation*) في عام 1792، **وأسس الحق الطبيعي** (*Foundations of National Right*) في عام 1797.

فيرتوف، دزيغا (Vertov, Dziga): مخرج سينمائي روسي اسمه الحقيقي دنيس أبراهموفيتش أركاديفيتش كوفمان ولد في عام 1896 وتوفي في عام 1954. كان أول من تكلم عن مفهوم السينما والواقع في تاريخ السينما.

فيرجيل، بوبليوس فيرجيليوس مارو (Virgil, Publius Vergilius Maro): شاعر روماني ولد في 15 تشرين الأول/ أكتوبر 70 ق.م. بالقرب من مانتوفا بإيطاليا وتوفي في 21 أيلول/ سبتمبر 19 ق.م. اكتسب شهرة إثر كتابته مجموعة شعرية باسم «**قصص ريفية**» أو «**إكلوغاي**» في حدود عام 39 قبل الميلاد، وبعد حوالى عشر سنوات كتب «**جيورجيكون**» أو «**العمل في الأرض**». أشهر أعماله قصيدة **الإنيادة**.

فيردي، جيوزيبي (Verdi, Giuseppe): مؤلف موسيقي إيطالي ولد في عام 1813 وتوفي في عام 1901. ألف الكثير من الأعمال الأوبرالية، كما كتب قداسًا جنائزيًا في عام 1874. كان له حس طبيعي أهّله لكتابة الأعمال المسرحية.

من أهم أعماله الأوبرالية: ريغوليتو (1851)، ودون كارلوس (1867)، وعايدة (1871) التي ألّفها بطلب من الخديوي إسماعيل لحفل افتتاح قناة السويس، ولتساند بقصتها حملة إسماعيل على الحبشة، وعطيل (1887).

فيرساتشي، جياني (Versace, Gianni): يعتبر فيرساتشي من أهم مصممي الأزياء في أواخر القرن العشرين، ولد في قرية ريغيو كالابريا الفقيرة بجنوب إيطاليا في 2 كانون الأول/ ديسمبر 1946 ومات مقتولًا في 15 تموز/ يوليو 1997. عرض أول مجموعة أزياء من تصميمه في ميلانو عام 1978. اشتهر فيرساتشي عالميًا بتصميماته الفاخرة.

فيرنان، جان بيار (Vernant, Jean-Pierre): مؤرخ وعالم أنثروبولوجيا فرنسي. ولد في 4 كانون الثاني/ يناير 1914 وتوفي في 9 كانون الثاني/ يناير 2007. تخصص في اليونان القديمة. تأثر بكلود ليفي شتراوس، واستخدم مدخلًا بنيويًّا إلى الميثولوجيا الإغريقية، والتراجيديا والمجتمع الإغريقيين.

فيفالدي، أنطونيو (Vivaldi, Antonio): ملحن وعازف كمان إيطالي شهير من عصر الباروك، ولد في 4 آذار/ مارس 1678 في مدينة البندقية وتوفي في 28 تموز/ يوليو 1741. ألّف حوالى أربعمئة كونشرتو، من بينها «**الفصول الأربعة**»، وهي أشهر أعماله على الإطلاق.

فيلو (الإسكندري) (Philo (of Alexandria)): فيلو الإسكندري فيلسوف يهودي ولد بالإسكندرية في مصر في العصر الهيلينستي في عام 20 قبل الميلاد وتوفي في عام 50 ميلادية. استخدم فيلو الرمز للتوفيق بين الفلسفة اليونانية واليهودية، فاتبع كلاً من التفسير اليهودي والفلسفة الرواقية.

كاندينسكي، فاسيلي (Kandinsky, Vassily): فنان وباحث روسي ولد في 16 كانون الأول/ ديسمبر 1866 وتوفي في 13 كانون الأول/ ديسمبر 1944. جعلته اكتشافاته في مجال الفن التجريدي واحدًا من أهم المبتكرين والمجددين في الفن الحديث. يعتبر كاندينسكي من الرواد الأوائل للمبدأ

اللاتصويري أو اللاتمثيلي، أي مبدأ التجريدية الصافية. كما يعتبر ممهد الطريق للمذهب التعبيري - التجريدي، حيث أصبح هذا المذهب المدرسة الفنية المهيمنة والسائدة منذ ذلك الوقت، وفي فترة الحرب العالمية الثانية وما بعدها.

كانفايلر، دانيال هنري (Kahnweiler, Daniel-Henry): مؤرخ، وجامع أعمال فنية فرنسي، وأحد أهم تجار الأعمال الفنية في القرن العشرين. ولد في 25 كانون الثاني/ يناير 1884 في مانهايم بألمانيا وتوفي في 11 كانون الثاني/ يناير 1979 في باريس.

كريك، فرنسيس (Crick, Francis): كريك فيزيائي وعالم كيمياء حيوية، وفيزيائي، وعالم أعصاب بريطاني، ولد في نورثمبتون في إنكلترا في 8 حزيران/ يونيو 1916 وتوفي في كاليفورنيا بالولايات المتحدة في 28 تموز/ يوليو 2004. حصل على جائزة نوبل في الطب لعام 1962 وهو مكتشف الحمض النووي (د ن أ) بالتعاون مع جايمس واطسون.

كلاين، إيف (Klein, Yves): فنان فرنسي ولد في 28 نيسان/ أبريل 1928 وتوفي في 6 حزيران/ يونيو 1962. يعتبر من الرموز المهمة للفن الأوروبي في حقبة ما بعد الحرب. وهو من رواد الحركة الفنية الفرنسية المعروفة باسم الواقعية الجديدة التي أسسها الناقد بيار ريستاني في عام 1960.

كلوغ، آرون (Klug, Aaron): كيميائي بريطاني من أصل ليتواني ولد في 11 آب/ أغسطس 1926 في ليتوانيا. عمل مع روزاليند فرانكلين في مختبر جون برنال، واهتما بالفيروسات واكتشفا تكوينات عدد منها. حصل على جائزة نوبل في الكيمياء لسنة 1982، وعلى وسام كوبلاي سنة 1985.

كلي، بول (Klee, Paul): رسام ألماني ولد في سويسرا في 18 كانون الأول/ ديسمبر سنة 1879 في قرية «مونشن بوخسي» القريبة من برن وتوفي في 29 حزيران/ يونيو 1940. قدم للفن التشكيلي أسلوبًا معاصرًا في الرسم، لكنه كان يرفض الموسيقى الحديثة ويتمسك بالكلاسيكية القديمة. تتنوع

أعماله بين السريالية، والتعبيرية، والتجريدية، وقد ابتكر تقنية جديدة تعتمد على النقش بإبرة مدببة على لوح زجاجي مطلي بالسناج، وأنتج بهذا الأسلوب 60 عملًا، كانت جديدة في ذلك العصر ولافتة للنظر.

كلايبر، كارلوس (Kleiber, Carlos): مايسترو نمساوي ولد في برلين بألمانيا في 3 تموز/ يوليو 1930 وتوفي في 13 تموز/ يوليو 2004. يعتبر من بين أعظم قادة الأوركسترا في القرن العشرين.

كندرو، سير جون (Kendrew, John): عالم كيمياء حيوية وتصوير بلورات إنكليزي ولد في أكسفورد في 24 آذار/ مارس 1917 وتوفي في 23 آب/ أغسطس 1997. فاز بجائزة نوبل للكيمياء مناصفة مع ماكس بيروتز في عام 1962 عن تحديدهما للتركيب الذري للبروتينات باستخدام تصوير البلورات بالأشعة السينية. شارك في تأسيس منظمة البيولوجيا الجزيئية الأوروبية في عام 1963.

كنوف، ألفرد أ. (Knopf, Alfred A.): ناشر أميركي، أنشأ دار نشر ألفرد كنوف إنكوربورايشن في نيويورك في عام 1915، وقد آلت في ما بعد إلى شركة راندوم هاوس في عام 1960، وهي الآن جزء من مجموعة كنوف دابلداي للنشر في راندوم هاوس.

كوبر، فينيمور (Cooper, Fenimore): كاتب وروائي أميركي ولد في برلنغتون في ولاية نيوجيرسي في 15 أيلول/ سبتمبر 1789 وتوفي في 14 أيلول/ سبتمبر 1851. كان كاتبًا غزير الإنتاج في مرحلة مبكرة من القرن التاسع عشر. صنعت رواياته الرومانسية التاريخية عن حياة الهنود الحمر في بداية التاريخ الأميركي شكلًا مميزًا من الأدب الأميركي. وتعتبر رواية **آخر رجال الموهيكان** أفضل رواياته، وكثيرًا ما تسمى رائعته.

كوربيه، غوستاف (Courbet, Gustave): رسام فرنسي ولد في عام 1796 وتوفي في عام 1875. أسهم في تأسيس الحركة الواقعية في الفن. من أهم لوحاته: **جنازة أورنان**، و**كسارو الحجر**، صوّر فيهما المجتمع الريفي في وضعه الطبيعي.

كورو، جان بابتيست كاميل (Corot, Jean-Baptiste-Camille): رسام مناظر طبيعية وطباعة بالحفر فرنسي ولد في باريس في 16 تموز/ يوليو 1796 وتوفي فيها في 22 شباط/ فبراير 1875. من أشهر لوحاته لوحة هاجر في البرية. أعلنه بودلير في عام 1845 رائدًا للمدرسة الحديثة في تصوير المناظر الطبيعية.

كول، جورج دوغلاس هوارد (ج. د. هـ.) (Cole, George Douglas Howard (G. D. H)): مُنَظِّر سياسي، واقتصادي، وكاتب، ومؤرخ إنكليزي ولد في 25 أيلول/ سبتمبر 1889 وتوفي في 14 كانون الثاني/ يناير 1959. كان اشتراكيًّا ليبراليًّا انضم إلى الجمعية الفابية، ودافع عن الحركة التعاونية، وألف كتبًا في التنظير لها، وكتب في جريدة **نيوستايتسمان** الأسبوعية الفابية التي أسسها الزوجان ويب مع جورج برنارد شو. كتب قصصًا بوليسية عديدة بالاشتراك مع زوجته مارغريت كول.

كولتراين، جون (Coltrane, John): عازف ساكسوفون أميركي ومؤلف لموسيقى الجاز، ولد في 23 أيلول/ سبتمبر 1926 وتوفي في 17 تموز/ يوليو 1967. اتخذت موسيقاه أبعادًا روحية. أثر في الكثير من موسيقيي عصره، ويظل أهم عازف ساكسوفون في تاريخ موسيقى الجاز.

كوليشوف، ليف (Kuleshov, Lev): مخرج وواضع نظريات سينمائي سوفياتي ولد في 13 كانون الثاني/ يناير 1899 وتوفي في 29 آذار/ مارس 1970. أنشأ أول معهد سينما في العالم، وهو معهد السينما بموسكو. من رواد نظريات المونتاج السينمائي في الاتحاد السوفياتي، وسبق في ذلك سيرغي أيزنشتاين وفسيفولود بودوفكين. كان يرى أن المونتاج هو جوهر السينما.

كوليني، ستيفان (Collini, Stephan): ناقد أدبي إنكليزي وأستاذ للأدب الإنكليزي والتاريخ الثقافي بجامعة كمبردج ولد في عام 1947. حصل على درجته الجامعية الأولى من جامعة كمبردج وعلى الدكتوراه من جامعة ييل. كتب مقالات في دوريات مثل الملحق الأدبي لجريدة **التايمز**، وجريدتي **ذا نيشان** و**ذا لندن ريفيو أوف بوكس**، وله كتب عدة في مجاله.

كيث، سير آرثر (Keith, Sir Arthur): عالم تشريح وأنثروبولوجي اسكتلندي ولد في بيرسلي 5 شباط/ فبراير 1866 وتوفي في 7 كانون الثاني/ يناير 1955. من رواد دراسة الحفريات البشرية. صار رئيسًا للمعهد الملكي للأنثروبولوجيا الذي حفزه على الاهتمام بالنشوء والارتقاء، وله فيه نظرية تدعم فكرة الانتقاء من داخل الجماعة، حيث يعيش البشر في جماعات منفصلة يحدث الانتقاء الطبيعي داخل كل منها، وله عديد من الكتب في نظريات النشوء والارتقاء.

لو كاريه، جون (Le Carré, John): هو الاسم المستعار للكاتب البريطاني دايفد جون مور الذي ولد في 19 تشرين الأول/ أكتوبر 1931. عمل لو كاريه في الاستخبارات وكتب رواياته باسمه المستعار. حققت روايته الثالثة **الجاسوس الذي دخل من البرد** (1963) أعلى المبيعات على المستوى الدولي، وهي من أفضل أعماله.

لو كوربوزييه (Le Corbusier): شارل إدوار جانيريه المعروف باسم لو كوربوزييه معماري سويسري من أصل فرنسي ولد في لا شو دو فون بسويسرا في 6 تشرين الأول/ أكتوبر 1887 وتوفي في روك برن كاب مارتان بفرنسا في 27 آب/ أغسطس 1965. اشتهر بإسهاماته في ما يسمى الآن بعمارة الحداثة. كان رائدًا في الدراسات النظرية للتصميم الحديث وكرس نفسه لتوفير ظروف معيشية أفضل لسكان المدن المزدحمة. كان أيضًا مخططًا، ورسامًا، ونحاتًا، وكاتبًا، ومصممًا للأثاث.

لوكاش، جيورجي/ جورج (Lukacs, György): كاتب وفيلسوف وناقد أدبي هنغاري، ولد في بودابست في عام 1885 وتوفي فيها في عام 1971. بدأ فيلسوفًا مثاليًا وانتهى فيلسوفًا ماركسيًا مجددًا وناقدًا.

لووي، ماركوس (Loew, Marcus): رجل أعمال أميركي وأحد رواد السينما، ولد في نيويورك في 7 أيار/ مايو 1870 وتوفي في 5 أيلول/ سبتمبر 1927. أنشأ سلسلة لووي لدور العرض السينمائي وشركة مترو غولدوين ماير للإنتاج السينمائي.

ليجيه، جوزيف فرنان هنري (Léger, Joseph Fernand Henri): رسام ونحات ومخرج سينمائي فرنسي ولد في أرجنتان بولاية نورماندي الفرنسية في 4 شباط/ فبراير 1881 وتوفي في 17 آب/ أغسطس 1955. ابتكر في أعماله الأولى قالبًا خاصًّا به من التكعيبية، أدخل عليه تعديلات بالتدريج حتى صار أقرب إلى أسلوب شعبي يهتم بإظهار شكل ما يصوّره. ويعتبر من المبشرين بفن البوب بفضل معالجته الجريئة لموضوعات أعماله.

لير، إدوارد (Lear, Edward): مؤلف وفنان إنكليزي ولد في لندن في عام 1812 وتوفي في عام 1888. اشتهر بقصائده الهزلية الموجهة للأطفال. يُعد ديوانه الأول كتاب **السفاسف** (1846) من روائع أدب الأطفال في الغرب. وقد أصبحت أشهر قصائده **البومة والهريرة** (1871) أثرًا أدبيًّا من الطراز الأول.

ليست، فريدريش (List, Friedrich): اقتصادي ألماني ولد في روتلينجن في 6 آب/ أغسطس 1789 وتوفي في 30 تشرين الثاني/ نوفمبر 1846. طور النظام القومي للتجديد، وهو أبو المدرسة التاريخية الألمانية للعلوم الاقتصادية، ويعتبر أكثر المنظرين الأوربيين أصالة؛ إذ شكلت أفكاره أساس المجتمع الاقتصادي الأوروبي.

ليسينكو، تروفيم دينيزوفيتش (Lysenko, Trofim Denisovich): عالم أحياء وهندسة زراعية سوفياتي ولد في 17 أيلول/ سبتمبر 1898 وتوفي في 20 تشرين الثاني/ نوفمبر 1976. رفض نظريات علم الوراثة لمندل، وفضل عليها نظريات التهجين لعالم البساتين الروسي ميشورين، وأنشأ على أساسها حركة علمية زائفة سمّاها الليسينكوية. حاز على دعم ستالين ثم خروتشوف. هاجمه عالم الفيزياء أندريه سَخاروف في الجمعية العمومية لأكاديمية العلوم في عام 1965 متهمًا إياه بالتسبب في تخلف علوم الوراثة في الاتحاد السوفياتي؛ لبثّه آراء علمية مزيفة، وإضراره بالتعليم، ومغامراته غير المحسوبة.

لينين، فلاديمير إيليتش أوليانوف (Lenin, Vladimir Ilyich Ulyanov): ثوري روسي ماركسي كان قائد الحزب البلشفي والثورة البلشفية، كما أسس المذهب اللينيني السياسي رافعاً شعاره الأرض والخبز والسلام. ولد فلاديمير أوليانوف المعروف بلينين في مدينة سيمبرسك التي تعرف اليوم باسم أوليانوفسك في 22 نيسان/ أبريل 1870 وتوفي في 21 كانون الثاني/ يناير 1924.

ماتزيني، جيوزيبي (Mazzini, Giuseppe): وطني، وفيلسوف، وسياسي إيطالي ولد في جنوه في 22 حزيران/ يونيو 1805 وتوفي في بيسا في 10 آذار/ مارس 1872. أسهمت جهوده وحراكه السياسي في قيام الدولة الإيطالية الحديثة واستقلالها عن القوى الخارجية، حتى لقب بروح إيطاليا، كما أسهم في الحركة الأوروبية التي أخذت تتطور فيها بشكل متسارع مفاهيم الديمقراطية الشعبية في الدولة الجمهورية.

مارتينو، بوهسلاف (Martinu, Bohuslav): مؤلف تشيكي للموسيقى الكلاسيكية الحديثة. ولد في 8 كانون الأول/ ديسمبر 1890 وتوفي في 28 آب/ أغسطس 1959. ألف ست سيمفونيات، و15 أوبرا، و14 مقطوعة للباليه، والكثير من الموسيقى الأوركسترالية، وموسيقى الحجرة، والمقطوعات الصوتية والآلية.

ماركس، (إخوان) (Marx (Brothers)): خمسة ممثلين كوميديين أميركيين من عائلة ماركس ذات الأصل الألماني ولدوا جميعًا في نيويورك هم: ليونارد الشهير بشيكو ولد في 22 آذار/ مارس 1887 وتوفي في 11 تشرين الأول/ أكتوبر 1961، وأدولف الشهير بهاربو ولد في 23 تشرين الثاني/ نوفمبر 1888 وتوفي في 28 أيلول/ سبتمبر 1964، ويوليوس هنري الشهير بغروشو ولد في 2 تشرين الأول/ أكتوبر 1890 وتوفي في 19 آب/ أغسطس 1977، وميلتون الشهير بغومو ولد في 23 تشرين الأول/ أكتوبر 1892 وتوفي في 21 نيسان/ أبريل 1977، وهربرت مانفريد الشهير بزيبو ولد في 25 شباط/ فبراير 1901 وتوفي في 30 تشرين الثاني/ نوفمبر

1979. حقق الإخوة ماركس نجاحًا في فن الفودفيل في برودواي وفي السينما منذ عام 1905 إلى 1949. اختير الكثير من أفلامهم في قائمة أفضل الأفلام.

ماركس، كارل (Marx, Karl): فيلسوف ألماني، واقتصادي، وعالم اجتماع، ومؤرخ، وصحفي، واشتراكي ثوري. ولد في 5 أيار/مايو 1818 وتوفي في 14 آذار/مارس 1883. أدت أفكاره دورًا مهمًا في تأسيس علم الاجتماع وفي تطوير الحركات الاشتراكية. واعتبر أحد أعظم الاقتصاديين في التاريخ. نشر عديدًا من الكتب خلال حياته، أهمها **بيان الحزب الشيوعي** (1848)، **ورأس المال** (1867-1894).

مارينيتي، فيليبو توماسو إميليو (Marinetti, Filippo Tommaso Emilio): شاعر وأديب ورئيس تحرير، ولد في 22 كانون الأول/ديسمبر 1876 بالإسكندرية في مصر لأسرة إيطالية وتوفي في 2 كانون الأول/ديسمبر 1944. مؤسس الحركة المستقبلية في الفن والموسيقي والأدب في أوائل القرن العشرين التي تميزت بالدعوة إلي طرح التقليد جانبًا، ومحاولة التعبير عن الطاقة الدينامية المميزة لحياتنا المعاصرة.

ماكمورتري، لاري (McMurtry, Larry): روائي وكاتب مقالات وتاجر كتب وكاتب سيناريو أميركي ولد في آرشر سيتي بتكساس في 3 حزيران/يونيو 1936. تدور أحداث أكثر أعماله في الغرب الأميركي، أو في تكساس الحديثة. يشتهر بروايته **شروط المحبة** التي حُوّلت إلى فيلم سينمائي حصل على جائزة الأوسكار.

مالرو، أندريه (Malraux, André): فيلسوف، وروائي، ومفكر، وناقد أدبي، وناشط سياسي فرنسي، ولد في 3 تشرين الثاني/نوفمبر 1901 بباريس وتوفي في 23 تشرين الثاني/نوفمبر 1976 بكريتيل. تؤرخ حياته بمعنى من المعاني لجميع أحداث القرن العشرين. صاحب رؤية موسوعية ويمتلك معارف دقيقة في الآثار، وتاريخ الفنون، والأنثروبولوجيا. عُيِّن وزيرًا للثقافة الفرنسية من عام 1958 إلى 1969. تجنح أعماله إلى

السريالية والسخرية والغرائبية، منها: «**أقمار على الورق**»، و«**الأمل**»، و«**قيود يجب أن تتكسر**»، و«**اللاواقعية**»، و«**عابر سبيل**»، و«**الإنسان المزعزع والأدب**»، و«**لا مذكرات**»، و«**الشرط الإنساني**».

مالوري، توماس (Malory, Thomas): مترجم إنكليزي لا يُعرف تاريخ ميلاده ويعتقد أنه توفي في عام 1470. ظل مجهول الهوية حتى نشرت دراسة الأستاذ كيتريج عنه بعنوان «من السير توماس مالوري؟» في عام 1896. ارتبط اسم مالوري بتجميع مختصر للحكايات التي تدور عن الملك آرثر، وما ارتبط به من شخصيات مثل مرلين، وتريستان، ولانسيلوت.

ماليفيتش، كازيمير (Malevitch, Kasimir): فنان روسي، يُعتبر مؤسس حركة السوبرماتزم، وأحد أعلام الفن التجريدي الهندسي، وأحد فناني البنائية الروسية. ولد في عام 1935 وتوفي في عام 1879. امتازت لوحات ماليفيتش بتشكيلاتها الهندسية فائقة البساطة، مثل مربع أو مربعات، أو مستطيلات، مع بعض الخطوط المنحنية أحيانًا، وملونة بألوان أساسية قوية، كما يعتبر أحد رواد فن البورتريه في القرن التاسع عشر.

ماميت، دايفد (Mamet, David): كاتب مسرحي، وكاتب مقالات، وسيناريو، ومخرج سينمائي أميركي ولد في 30 تشرين الثاني/ نوفمبر 1947. فاز بجائزة بوليتزر في عام 1984 عن مسرحيته **غلينغاري غلين روس**.

مانوتيوس، آلدوس بيوس (Manutius, Aldus Pius): إنساني إيطالي وناشر من عصر النهضة. ولد في عام 1449 وتوفي في 6 شباط/ فبراير 1515. أسس المطبعة الألدينية (نسبة إلى اسمه) في البندقية. يشمل تراثه اختراع خط الطباعة المائل، وابتكار الاستخدام الحديث للفاصلة المنقوطة، واختراع الكتب الرخيصة في أحجام صغيرة، مثل كتب الجيب الحديثة. يعرف أحيانًا باسم ألدوس مانوتيوس الأكبر للتمييز بينه وبين حفيده آلدوس مانوتيوس الأصغر.

ماونتباتن، (اللورد) ((Mountbatten (Lord)): هو الأمير لويس أوف باتنبرغ (Prince

Louis of Battenberg) المعروف باسم اللورد ماونتباتن. رجل دولة بريطاني ولد في 25 حزيران/ يونيو 1900 وتوفي في 27 آب/ أغسطس 1979، وهو ينتمي إلى العائلة المالكة. عمل قائدًا أعلى لقوات الحلفاء في جنوب شرق آسيا أثناء الحرب العالمية الثانية من عام 1943 إلى 1946، وكان آخر نواب الملك في الهند في عام 1947، وأول حاكم عام للهند المستقلة من عام 1947 إلى 1948. أكثر من خدم في مناصب الرئاسة الرسمية بالقوات المسلحة البريطانية لأطول وقت حتى الآن. كما عمل رئيسًا للجنة العسكرية لحلف شمال الأطلسي لمدة عام. اغتاله الجيش الجمهوري الإيرلندي في عام 1979.

مايِر، لويس ب. (Mayer, Louis B): منتج سينمائي أميركي من أصل روسي ولد في مينسك في روسيا في 12 تموز/ يوليو 1884 وتوفي في لوس أنجلس بالولايات المتحدة في 29 تشرين الأول/ أكتوبر 1957. يعتبر خالق نظام النجوم في شركة متروغولدوين ماير في سنواتها الذهبية، حتى قيل إن عدد نجوم مترو غولدوين ماير يفوق عدد نجوم السماء.

مترنيخ، كليمنس فينزل نيبوموك لوثر فون (Metternich, Klemens Wenzel Nepomuk Lothar von): سياسي ورجل دولة نمساوي ولد بمدينة كوبلنز بوسط غرب ألمانيا في 15 أيار/ مايو 1773 وتوفي في 11 حزيران/ يونيو 1859. يُنسب إليه وضع قواعد العمل السياسي التي سارت عليها القوى الكبرى في أوروبا طوال الأربعين عامًا التي أعقبت هزيمة نابليون بونابرت.

مِل، جون ستيوارت (Mill, John Stuart): فيلسوف واقتصادي بريطاني، ولد في لندن في عام 1806 وتوفي في عام 1873. نجح والده في أن يجعل منه كائنًا عقلانيًا مزودًا بمعلومات واسعة. لم يكن ثوريًا بطبعه، ووقف مع بنثام ضد النزعة اليقينية وكل ما كان يقاوم مسيرة العقل والتحليل والعلم التجريبي، وكان يجاهر باستمرار بأن السعادة هي الغاية الحميدة للوجود البشري، وكان ما يخشاه ويمقته ضيق الأفق وسحق الأفراد تحت وطأة السلطة، أو العادة، أو الرأي العام، لذا وقف بحزم ضد عبادة النظام. اقتبس

مِل فلسفته من مذهب بنثام القائم على مفهوم المنفعة، ومذهب والده جايمس مِل الترابطي، وأكد على المدى المحدود الذي وصلت إليه نظرياتهم.

مندلسون، بارتولدي فيليكس (Mendelssohn, Bartholdy Felix): مؤلف موسيقي ألماني ولد في هامبورغ في عام 1809 وتوفي في لايزغ في عام 1847. يتحدر من أسرة ألمانية يهودية مثقفة وثرية. اعتنق والده أبراهام - المصرفي الناجح - المسيحية وتحول إلى المذهب البروتستانتي، وأضاف إلى اسمه لقب بارتولدي تمييزًا له عن أسرة مِندلسون التي بقيت يهودية. يعتبره بعضهم أحد أكبر موسيقيي الحقبة الرومانسية.

مور، هنري (Moore, Henry): نحات وفنان إنكليزي ولد في 30 تموز/ يوليو 1898 وتوفي في 31 آب/ أغسطس 1986. اشتهر بمنحوتاته البرونزية الضخمة شبه التجريدية التي تنتشر في أنحاء العالم بصفتها أعمالًا فنية شعبية.

موراي، جون (Murray, John): الاسم لسبعة من أفراد أسرة من الناشرين الإنكليز، توارثت دار نشر موراي أبًا عن جد منذ تأسيسها في عام 1768 في لندن. أسهم جون موراي الأول في إنشاء جريدة ستار المسائية اللندنية، وأنشأ الثاني جريدة كوارترلي ريفيو في عام 1809، ونشر موراي الحفيد كتبًا مهمة، منها ترجمة نظرية غوته في الألوان، وكتاب أصل الأنواع لتشارلز داروين. وكان جون موراي الرابع ناشر الملكة فيكتوريا. أعقبه ابنه سير جون موراي (الخامس)، ثم سلسلة من ذرية آل موراي هم: جون آرنود روبين موراي (السادس)، وجون ريتشموند غراي موراي (السابع)، الذي باع أرشيف عائلته الذي يشمل ممتلكاتها من الأوراق من عام 1768 إلى 1920 إلى المكتبة الوطنية باسكتلندا بمبلغ 31 مليون جنيه استرليني، ويشمل مخطوطة كتاب أصل الأنواع لداروين.

موراي، جيلبرت (Murray, Gilbert): مثقف وباحث أكاديمي كلاسيكي بريطاني ولد في سيدني بأستراليا في 2 كانون الثاني/ يناير 1866 وتوفي في 20

أيار/مايو 1957. كان باحثًا بارزًا في لغة قدامى الإغريق وثقافتهم، وأهم حجة في هذا المجال في النصف الأول من القرن العشرين. وكان صاحب نزعة إنسانية وألّف كتبًا عدة عن مفهومه لهذه النزعة.

موريس، وليام (Morris, William): معماري، ومصمم للأثاث والمنسوجات، وفنان، وكاتب اشتراكي إنكليزي. ولد في والتايمستو في شرق لندن في 24 آذار/مارس 1834 وتوفي في لندن في 3 تشرين الأول/أكتوبر 1896. أنشأ مجلة أكسفورد وكمبردج (1856)، التي نشر من خلالها شعره وطوّر نظرياته حول مهارة الصنعة اليدوية في الفنون الزخرفية. كما أنشأ في عام 1891 مطبعة كِلْمسكوت (Kelmscott) المتخصصة في طباعة الكتب الفنية الفخمة.

موغان، سوزان (Maughan, Susan): مغنية إنكليزية ولدت في أول تموز/يوليو 1938 في دورهام بإنكلترا. غنت في حفل المنوعات الملكي في عام 1963 كما ظهرت في فيلم يا له من عالم مجنون في العام نفسه. وازدهر عملها بالغناء في ستينيات القرن العشرين.

موندريان، بيت (Mondrian, Piet): رسام هولندي ولد في 7 آذار/مارس 1872 وتوفي في 1 شباط/فبراير 1944. تتميز أعمال موندريان بصفة التجريد القوية، ومن أهم الأشكال التي استخدمها مساحات المربع الملونة بالألوان الأساسية: الأحمر، والأزرق، والأصفر. تأثر كثيرون بأعمال موندريان، ومنهم مصمم الأزياء الفرنسي إيف سان لوران.

مونك، إدوارد (Munch, Edvard): رسام تعبيري وطباع نرويجي ولد في أوسلو عاصمة النرويج في 12 كانون الأول/ديسمبر 1863 وتوفي في 23 كانون الثاني/يناير 1944. تعد لوحة «الصرخة» (عام 1893) أشهر أعمال الفنان مونك. كانت هذه اللوحة واحدة من بين سلسلة لوحات سماها الفنان باسم «إفريز الحياة»، طغت عليها مواضيع الحياة، والحب، والخوف، والموت، والكآبة، كما هو الحال مع معظم أعماله الأخرى. وأصدر مونك أكثر من نسخة من لوحة الصرخة.

ميسييه، مارك دوغلاس (Messier, Mark Douglas): لاعب هوكي كندي محترف، ولد في 18 كانون الثاني/يناير 1961. شغل مناصب إدارية للعبة هوكي الثلج في كندا.

ميكس، طوم (Mix, Tom): ممثل سينمائي أميركي ولد في ميكس ران بولاية بنسلفانيا الأميركية في 6 كانون الثاني/يناير 1880 وتوفي في 12 تشرين الأول/أكتوبر 1940. هو أول نجم هوليوودي كبير يتخصص في تمثيل أدوار رعاة البقر.

ميكيلانجلو (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni): رسام، ونحات، ومهندس، وشاعر إيطالي، ولد في 6 آذار/مارس 1475 وتوفي في 18 شباط/فبراير 1564. كان لإنجازاته الفنية الأثر الأكبر على الفنون في عصره وخلال المراحل الفنية الأوروبية اللاحقة. أنجز أعظم أعماله النحتية - تمثال **داوود** وتمثال **بيتّا العذراء تنتحب** - وهو دون سن الثلاثين. كانت أعماله الأخيرة من وحي الديانة المسيحية، مثل صلب المسيح. رسم لوحات جدارية عملاقة أثرت بصورة كبيرة على منحى الفن التشكيلي الأوروبي، مثل تصوير **قصة سفر التكوين في العهد القديم** على سقف كنيسة سيستاين في الفاتيكان، ولوحة **يوم القيامة**.

ميلون، أندرو وليام (Mellon, Andrew William): رجل بنوك، وأعمال، وصناعة أميركي ولد في بتسبورغ بولاية بنسلفانيا الأميركية في 24 آذار/مارس 1855 وتوفي في 26 آب/أغسطس 1937. كان أيضًا رجل بر وإحسان، وجامعًا للتحف.

نون، جيف (Noon, Jeff): روائي وكاتب قصص قصيرة وكاتب مسرحي إنكليزي. ولد في عام 1957 بمانشستر في إنكلترا. يكثر في كتاباته التلاعب بالكلمات والخيال، ولكتاباته مذاق روائي خيالي مرموق.

نويل بايكر، فيليب (Noel-Baker, Philip): سياسي ودبلوماسي وأستاذ جامعي بريطاني ولد في برونديسبيري بارك بلندن في 1 تشرين الثاني/نوفمبر

1889 وتوفي في 8 تشرين الأول/ أكتوبر 1982. كان أيضًا رياضيًّا هاويًا متميزًا حصل على الميدالية الفضية في الألعاب الأولمبية في عام 1920، وداعية إلى نزع السلاح. فاز بجائزة نوبل للسلام في عام 1959. كان عضوًا في البرلمان عن حزب العمال من عام 1929 إلى 1931، ثم من عام 1936 إلى 1970. تولى وزارات عدة أيضًا.

نيدهام، جوزيف (Needham, Joseph): عالم ومؤرخ وعالم بالحضارة الصينية. ولد في 9 كانون الأول/ ديسمبر 1900 وتوفي في 24 آذار/ مارس 1995. مشهور بأبحاثه العملية وكتاباته عن تاريخ العلوم الصينية.

نيرودا، جان نيبوموك (Neruda, Jan Nepomuk): صحافي وكاتب وشاعر تشيكي ولد في براغ في 9 تموز/ يوليو 1834 وتوفي فيها في 22 آب/ أغسطس 1891. درس الفلسفة وفقه اللغة وعمل معلمًا حتى عام 1860، ثم تفرغ للصحافة والكتابة. شارك في جميع أنواع النضال الثقافي والسياسي في جيله، ودعا في كتاباته إلى ميلاد جديد للحركة الوطنية التشيكية.

هابرماس، يورغن (Habermas, Jürgen): فيلسوف وعالم اجتماع ألماني معاصر. ولد في 18 حزيران/ يونيو 1929 بدسلدورف في ألمانيا. نال درجة الدكتوراه في الفلسفة من بون في عام 1954 بأطروحته المعنونة المطلق والتاريخ، وهي عن التناقض في فكر شلينغ. يعتبر من أهم علماء الاجتماع والسياسة في عالمنا المعاصر، ومن أهم منظري مدرسة فرانكفورت النقدية. له أكثر من خمسين مؤلفًا في الفلسفة وعلم الاجتماع، وهو صاحب نظرية الفعل التواصلي.

هارتفيلد، جون (Heartfield, John): فنان ألماني ولد في برلين في 19 حزيران/ يونيو1891 وتوفي في 26 نيسان/ أبريل 1968. كان رائدًا في استخدام الفن سلاحًا سياسيًّا. مثّل بعض أعمال الفوتومونتاج التي أنجزها تصريحات مضادة للنازية والفاشية.

هاردي، كير (Hardie, Keir): اشتراكي وقائد عمالي اسكتلندي ولد في اسكتلندا في 15 آب/ أغسطس 1856 وتوفي في غلاسغو في 26 أيلول/ سبتمبر 1915. كان أول عضو ينتخب عن حزب العمال المستقل لبرلمان المملكة المتحدة، ويعتبر هو مؤسس هذا الحزب. استقال من قيادة حزب العمال في عام 1908، وانشغل في الدعوة لحق النساء في الاقتراع، وحق الهند في الحكم الذاتي، ومناهضة الفصل العنصري في جنوب أفريقيا. بذل جهودًا لمنع قيام الحرب العالمية الأولى، وكان نشطًا ضدها في حمأة قوتها.

هاميت، صموئيل داشييل (Hammett, Samuel Dashiell): أديب أميركي ولد في 27 أيار/ مايو 1894 وتوفي في 10 كانون الثاني/ يناير 1961. ألّف قصص جريمة، وروايات بوليسية، وقصصًا قصيرة، كما أنه كاتب نصوص سينمائية، وناشط سياسي. أدرجت مجلة تايم رواية هاميت التي صدرت في عام 1929 بعنوان **الحصاد الأحمر** على قائمة أفضل 100 رواية صدرت باللغة الإنكليزية ونُشرت بين عامي 1923 و2005.

هايدر، يورغ (Heider, Jörg): سياسي نمساوي ولد في 26 كانون الثاني/ يناير 1950 وتوفي 11 تشرين الأول/ أكتوبر 2008. كان حاكم ولاية كيرنتن، ورئيس حزب التحالف من أجل مستقبل النمسا، وكان قبلها زعيم حزب الحرية اليميني المتشدد قبل أن يتنحى عن زعامة الحزب عام 2000 نتيجة للضغوط الدولية، قبل أن يطرده منها زعيمها هيلمر كاباس. أثار جدلًا واسعاً داخل النمسا وخارجها بسبب استفزازه للناس بتمجيد الحقبة النازية.

هرتزفيلد، فايلند (Herzfelde, Wieland): ناشر، وشاعر، وروائي، ومترجم ألماني ولد في 11 نيسان/ أبريل 1896 وتوفي في 23 تشرين الثاني/ نوفمبر 1988. يُعرف بعلاقاته مع الحركة الطليعية الألمانية في الفنون، ومع الفكر الماركسي، وهو شقيق فنان الفوتومونتاج جون هارتفيلد الذي اشترك معه في إنشاء دار نشر مالك - فيرلاغ لنشر الكتب الفنية والماركسية. عاش في المنفى منذ صعود هتلر إلى السلطة في عام 1933 وعاد إلى ألمانيا الشرقية في عام 1949، وعاش في لايبزغ حتى وفاته.

هرتزن، إدوارد (Herzen, Édouard): كيميائي بلجيكي ولد في فلورنسا بإيطاليا في عام 1877 وتوفي في عام 1936. شريك الصناعي البلجيكي إرنست سولفاي. شارك في سبعة مؤتمرات وأدى دورًا قياديًا في تطوير الفيزياء والكيمياء في القرن العشرين.

هوبر، إدوارد (Hopper, Edward): فنان أميركي ولد في نيويورك في 22 تموز/ يوليو 1882 وتوفي في 15 أيار/ مايو 1967. هو مصمم في مجال الطباعة الفنية لكنه اشتهر خصوصًا من خلال لوحاته الزيتية.

هوبسون، جون أتكنسون (ج. أ.) ((Hobson, John Atkinson (J. A)): عالم اقتصاد وصحافي إنكليزي ولد في دربي في إنكلترا في 6 تموز/ يوليو 1858 وتوفي في هامبستد في إنكلترا في 1 نيسان/ أبريل 1940. كان عضوًا في الجمعية الفابية، ونشر كتاب **مشاكل الفقر** في عام 1891، و**مشاكل البطالة** في عام 1896. عمل مراسلًا صحفيًّا في جنوب أفريقيا، وشدد على فكرة أن الإمبريالية هي النتيجة المباشرة لتوسع قوى الرأسمالية الحديثة. كما عارض بشدة حرب البوير، وأدانها بأنها صراع لحفظ رؤوس الأموال الخاصة على حساب الطبقة العاملة. في عام 1900 ألّف كتاب **الحرب في جنوب أفريقيا**، وكتاب **علم نفس النعرات القومية** في عام 1901 وأكد فيهما على الصلة الوثيقة بين الإمبريالية والصراع الدولي، ثم كتابه **الإمبريالية** في عام 1902. أعطت هذه الكتب الثلاثة شهرة عالمية لهوبسون، وأثرت في شخصيات سياسية كبيرة أمثال لينين وتروتسكي. رفض نظريات كارل ماركس مفضلًا الإصلاح التدريجي للرأسمالية على الثورة الشيوعية.

هوغارت، ريتشارد (Hoggart, Richard): أستاذ بريطاني في العلوم الاجتماعية، والأدب الإنكليزي، والدراسات الثقافية مع التركيز على الثقافة الشعبية البريطانية. ولد في ليدز بإنكلترا في 24 أيلول/ سبتمبر 1918. ألّف أهم كتبه في عام 1957 وهو كتاب **استخدامات القدرة على القراءة والكتابة** الذي ينعى ضياع الثقافة الشعبية الأصيلة بفعل الثقافة الجماهيرية المفروضة

من خلال وسائل الإعلام وصناعة الثقافة. كان مساعد المدير العام لليونسكو بين عامي 1971 و1975.

هوكني، دايفد (Hokney, David): من أشهر الرسامين الإنكليز في القرن العشرين، إن لم يكن أشهرهم على الإطلاق. ولد في 9 تموز/ يوليو 1937 في مدينة برادفورد البريطانية. يقيم حاليًا في ولاية كاليفورنيا بالولايات المتحدة الأميركية في مدينة لوس أنجلس.

هولدرلين، يوهان كريستيان فريدريش (Hölderlin, Johann Christian Friedrich): شاعر ألماني ولد في 20 آذار/ مارس 1770 في ألمانيا وتوفي فيها في عام 1843. يعد من بين أشهر الشعراء في تاريخ الأدب الألماني. من أشهر أعماله رواية هيبريون، ومسرحية موت إمبيدوقلس. يمجد هولدرلين في أشعاره الأولى المثل الإنسانية الإغريقية، مثل الحب والحرية والصداقة.

هوليداي، بيلي (Holiday, Billie): مغنية جاز وكاتبة أغانٍ أميركية ولدت في فيلادلفيا في 7 نيسان/ أبريل 1915 وتوفيت في 17 تموز/ يوليو 1959.

هيرست، داميان (Hirst, Damien): فنان إنكليزي وجامع تحف وآثار ومن أثرياء بريطانيا الكبار. ولد في 7 حزيران/ يونيو 1965، وهو أبرز عضو في مجموعة تعرف باسم الفنانين البريطانيين الشباب، الذين هيمنوا على المشهد الفني في بريطانيا خلال تسعينيات القرن العشرين.

هيركومر، هوبرت (Herkomer, Hubert): رسام، ومخرج سينمائي، ومؤلف موسيقي بريطاني من أصل ألماني. ولد في 26 أيار/ مايو 1849 في بافاريا وتوفي في 31 آذار/ مارس 1914. أشهر لوحاته: **النداء الأخير**. رسم لوحات كثيرة بالألوان الزيتية والمائية، وتنوعت موضوعات لوحاته بين البورتريه، والمنظر الطبيعي، وصور البشر. برع أيضًا في الرسم على الخزف المزجج بالمينا، وفي الحفر على الزجاج.

هيرودوتس (Herodotus) أو هيرودوت: مؤرخ إغريقي، ولد في عام 484 ق.م وتوفي حوالى عام 425 ق.م. اشتهر بوصفه لأماكن عدة زارها وأناس

قابلهم في رحلاته، وبكتبه العديدة عن السيطرة الفارسية على اليونان. عُرف بأبي التاريخ، وهو معروف بفضل كتابه **تاريخ هيرودوتس** المكوّن من تسعة مجلدات، وهو مؤلفه الوحيد الذي وصلنا كاملًا.

هيوز، روبرت (Hughes, Robert): ناقد فني وكاتب ومنتج أفلام تسجيلية أسترالي ولد في 28 تموز/ يوليو 1938 وتوفي في 6 آب/ أغسطس 2012. حقق كتابه **شاطئ الموت** أعلى مبيعات في عام 1987، وهو دراسة عن التاريخ المبكر لأستراليا والمستعمرات البريطانية فيها. وصفته جريدة **نيويورك تايمز** بأنه «أشهر ناقد فني في العالم».

واطسون، جايمس ديوي (Watson, James Dewey): عالم بيولوجيا جزيئية، ووراثة، وعلم حيوان أميركي ولد في شيكاغو في 6 نيسان/ أبريل 1928. مشهور بمساعدته في اكتشاف الحمض النووي (د ن أ) بالاشتراك مع فرنسيس كريك في عام 1953، ونالا مع موريس ويلكنز جائزة نوبل في الطب ووظائف الأعضاء عن هذا الاكتشاف في عام 1961.

والاس، إدغار (Wallace, Edgar): روائي، وكاتب مسرحي، وصحافي، وشاعر بريطاني ولد في غرينتش بضاحية لندن في 1 نيسان/ أبريل 1875 وتوفي في هوليوود بكاليفورنيا في الولايات المتحدة الأميركية في 10 شباط/ فبراير 1932. مخترع شخصية كينغ كونغ، لكنه مات قبل الانتهاء من هذا الفيلم. له 18 مسرحية، و957 قصة قصيرة، وما يزيد على 170 رواية، وأكثر من 160 فيلمًا.

وستوود، فيفيان (Westwood, Vivienne): مصممة أزياء بريطانية، ولدت في 8 نيسان/ أبريل 1941. من أهم من أدخلوا صرعة أزياء الشباب المتمرد، وصرعة الموجة الجديدة في عالم تصميم الأزياء. ساهمت أيضًا في نشر موسيقى الشباب المتمرد في سبعينيات القرن العشرين.

وليامز، غوين (Williams, Gwinn): مؤرخ ويلزي ولد في 30 أيلول/ سبتمبر 1925 وتوفي في 16 تشرين الثاني/ نوفمبر 1995. معروف باهتمامه بأنطونيو غرامشي، وفرانشيسكو غويا، وتاريخ ويلز.

وودجر، جوزيف هنري (ج. هـ). (Woodger, Joseph Henry (J. H)): عالم بريطاني متخصص في نظريات البيولوجيا وفلسفتها ولد في نورفولك ببريطانيا في 2 أيار/ مايو 1894 وتوفي في 8 آذار/ مارس 1981. أثر فكره في تطوير علم البيولوجيا في بريطانيا والولايات المتحدة الأميركية.

وولف، ليونارد (Woolf, Leonard): واضع نظريات سياسية، ومؤلف، وناشر بريطاني ولد في لندن في 25 تشرين الثاني/ نوفمبر 1880 وتوفي في 14 آب/ أغسطس 1969. كان عضوًا في جماعة حواريي كمبردج مع نخبة من المثقفين منهم كينز، وفورستر، وبرتراند راسل. تزوج من الأديبة فرجينيا وولف في عام 1912، وكان لهما تأثير مهم على جماعة المثقفين المعروفة باسم جماعة بلومزبيري. انضم إلى حزب العمال، والجمعية الفابية، وكتب بانتظام في جريدة نيوستايتسمان. وكان من دعاة السلام العالمي.

وولف، هوغو (Wolf, Hugo): مؤلف موسيقي نمساوي من أصل سلوفيني ولد في 13 آذار/ مارس 1860 وتوفي في 22 شباط/ فبراير 1903. يشتهر بمؤلفاته من أغاني الليد الفنية.

ويب، فيليب (Webb, Philip): معماري بريطاني ولد في أكسفورد بإنكلترا في عام 1831 وتوفي في ساسكس بإنكلترا في عام 1915. أبو المعمار التابع لمدرسة الفنون والحرف، ولا يجب الخلط بينه وبين المعماري فيليب إدوارد ويب ابن المعماري سير آستون ويب. اهتم ببناء البيوت الريفية، وله مبانٍ عدة مسجلة باسمه. عمل أيضًا في الديكورات الداخلية، وتصميم الأثاث مع وليام موريس، وشكل الاثنان جزءًا مهمًّا من حركة الفنون والحرف.

ويستر، أوين (Wister, Owen): كاتب أميركي ولد في فيلادلفيا في 14 تموز/ يوليو 1860 وتوفي في 21 تموز/ يوليو 1938. أبو رواية رعاة البقر. أشهر أعماله رواية الفيرجيني (1902)، عن راعي بقر أرستقراطي بالفطرة.

ويلكنز، موريس هيو فريدريك (Wilkins, Maurice Hugh Frederick): عالم فيزياء وبيولوجيا جزيئية إنكليزي ولد في نيوزيلندا في 15 كانون الأول/ ديسمبر 1916 وتوفي في 5 تشرين الأول/أكتوبر 2004. أسهمت أبحاثه في ظهور الرادار، وفي فهم الكثير من خفايا الفيزياء.

ويليت، جون (Willett, John): كاتب ومترجم، وأستاذ جامعي بريطاني ولد في 24 حزيران/ يونيو 1917 وتوفي في 20 آب/ أغسطس 2002. بدأ عمله مهندس ديكور مسرحي، ثم عمل بعد تسريحه من الخدمة العسكرية في صحيفة **مانشستر غارديان** من عام 1948 إلى 1951، ثم صار نائب رئيس تحرير الملحق الأدبي لجريدة **التايمز** في عام 1960، وظل يعمل فيها حتى عام 1967. له أبحاث في الترجمة، خصوصًا ترجمة الأعمال التي تتناول الثقافة والسياسة الألمانيتين. من أشهر أعماله ترجمته مسرحيات برشت إلى الإنكليزية.

المراجع

Books

Aimard, Gustave. *Les Trappeurs de l'Arkansas*. Paris: Amyot, 1858.

Bartholomew, John C. *The Edinburgh World Atlas*. 7th ed. Edinburgh: J. Bartholomew, 1970.

Berend, Ivan T. and György Ránki. *Economic Development in East Central Europe in the 19th and 20th Centuries*. New York: Columbia University Press, 1974.

Bernal, J. D. *Science in History*. Cambridge, MA: MIT Press, 1971.

______. *The Social Function of Science*. Cambridge, MA: MIT Press, 1967.

Bernier, Gérard, Robert Boily and Daniel Salée. *Le Québec en chiffres de 1850 à nos jours*. Montreal: ACFAS, 1986.

Bourdieu, Pierre. *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.

Bowles, Peter J. *Reconciling Science and Religion: The Debate in Early Twentieth Century Britain*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2001.

Brion-Guerry, Liliane (ed.). *L'Année 1913: Les Forms esthétique de l'oeuvre d'art à la vielle de la première guerre mondiale*. Paris: Éditions Klinksieck, 1971.

Brown, Andrew. *J. D. Bernal: The Sage of Science*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2005.

Bullock, Alan and Oliver Stallybrass (eds.). *The Fontana Dictionary of Modern Thought*. London: Fontana, 1977.

Catalogue Paris-Berlin, 1900-1933. Paris: Pompidou Centre, 1978.

Charrier, Edmée. *L'Évolution intellectuelle feminine*. Paris: A. Mechelinck, 1937.

Dubnow, Simon. *Die Neueste Geschichte des jüdischen Volkes*. Berlin: jüdischer Verlag, 1929.

Dykstra, Robert R. *The Cattle Towns*. New York: Alfred A. Knopf, 1968.

Eco, Umberto. *Apoclittici e integrati: communiczioni di massa e teorie della cultura di massa*. Milan: Bompiani, 1964.

The Economist. *Pocket Britain in Figures: 1997 Edition*. London: Profile Books, 1996.

Elliott, David [et al.] (eds.). *Art and Power: Europe under the Dictators 1930-1945*. Foreward by E. J. Hobsbawm. London: Thames and Hudson, 1995.

Escritt, Stephen. *Art Nouveau*. London: Phaidon, 2000. (Art and Idea Series)

Fanzos, Karl Emil. *Vom Don Zur Donau*. Berlin: Rütten and Loening, 1970.

Feiner, Shmuel (ed.). *Braun Lectures in the History of the Jews in Prussia*. Ramat Gan: Bar-Ilan University Press, 2001.

Fenin, George and William Everson. *The Western: From Silents to the Seventies*. Harmondsworth: Penguin, 1977

Fischer, Ilse and Ingeborg Schrems (eds.). *Der Intellektuelle: Festschrift für Michael Fischer zum 65 Geburtstag*. Frankfurt: Peter Lang, 2010.

Franzos, Karl Emil. *Aus Halb-Asien: Culturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrussland und Rumänien*. Leipzig: Duncker and Humblot, 1876.

Freund, Gisèle. *Photographie und bürgerliche Gesellschaft*. Munich: Verlag Ronger and Bernhard, 1968.

Friedmann, Georges. *La Crise du Progrès: Esquisse d'histoire des idées, 1895-1935*. Paris: Gallimard, 1936.

Gay, Ruth. *The Jews of Germany: A Historical Portrait*. New Haven, CT; London: Yale University Press, 1992.

Goldsmith, Maurice. *Joseph Needham, Twentieth Century Renaissance Man*. Paris: UNESCO, 1995.

______ and Alan Lindsay Mackay (eds.). *The Science of Science*. London: Penguin, 1964. (Pelican Books; no. A823)

Gorlicki, Yoram and Oleg Khlebniuk. *Cold Peace: Stalin and the Soviet Ruling Circle, 1945-1953*. New York: Oxford University Press, 2004.

Green, James R. *Grass-Roots Socialism: Radical Movements in the Southwest, 1895-1943*. Baton Rouge; London: Louisiana State University Press, 1978.

Grey, Zane. *Riders of the Purple Sage*. New York: Harpers and Brothers, 1912.

Guttry, Alexander V. *Galizien: Land und Leute*. Munich and Leipzig: G. Müller, 1916.

Hall, Stuart and Paddy Whannel. *The Popular Arts*. London: Hutchinson, 1964.

Harrison, Charles and Paul Wood (eds.). *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1992.

Hefner, Robert W. *Civic Islam: Muslims and Democratization in Indonesia*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

Hobsbawm, Eric, *Age of Empire*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1987.

______. *The Age of Extremes: A History of the World, 1914-1991*. London: Pantheon Books, 1995.

______. *Behind the Times: The Decline and Fall of the Twentieth Century Avant-Gardes*. London: Thames and Hudson, 1998.

______. *Workers: Worlds of Labour*. New York: Pantheon, 1985.

Hoggart, Richard. *The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life*. London: Chatto and Windus, 1957.

Hohorst, Gerd, Jürgen Kocka and Gerhard A. Ritter. *Sozialgeschichtliches Arbeitsbuch: Materialien zur Statistik des Kaiserreichs 1870-1914*. Munich: Beck, 1975.

Howarth, T. E. B. *Cambridge between Two Wars*. London: Collins, 1978.

Hughes, Robert. *American Vision: The Epic History of Art in America*. London: Harvill, 1997.

Isaza, Eduardo Franco. *Los guerrilleros de llano*. Bogotá: Mundial, 1959.

Isbell, Billie Jean. *Finding Cholita*. Champaign: University of Illinois Press, 2009.

Katz, Jacob. *Out of the Ghetto: The Social Background of Jewish Emancipation, 1770-1870*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973.

Klee, Paul. *Uber die moderne Kunst*. Berlin: Verlag Benteli, 1945.

Lehmann, Hartmut and Otto G. Oexle (eds.). *Nationalsozialismus in den Kulturwissenschaften Bd 2*. Göttingen: Vdndenhoeck and Ruprecht, 2004.

Levy, Paul. *Moore: G. E. Moore and the Cambridge Apostles*. Toronto; Oxford: Oxford University Press, 1981.

MacKenzie, Norman and Jeanne MacKenzie (eds.). *The Diaries of Beatrice Webb*. London: Virago, 1983.

Marsh, David. *The Changing Social Structure of England and Wales, 1871-1961*. London: Routledge and Kegan Paul, 1965.

Morin, Edgar. *Les Stars*. Paris: Editions de minuit, 1957.

Morris, Richard B. (ed.). *Encyclopaedia of American History*. New York: Harper, 1953.

Needham, Joseph. *Chemical Embryology*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1931. 3 vols.

______. *Within the Four Seas: The Dialogue of East and West*. London: Routledge, 2005.

______ (ed.). *The Chemistry of Life: Lectures on the History of Biochemistry*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1961.

Nochlin, Linda (ed). *Realism and Tradition in Art, 1848-1900: Sources and Documents*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1996.

Nora, Pierre (ed.). *Les Lieux de mémoire II: La Nation*. Paris: Gallimard, 1986.

Olson, David and Michael Cole (eds.). *Technology, Literacy and the Evolution of Society: Implications of the Work of Jack Goody*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2006.

Overy, Richard. *The Morbid Age: Britain between the Wars*. London: Allen Lane, 2009.

Pevsner, Nikolaus. *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*. (1st 1936). Rev. ed. London: Penguin, 1991.

Pulzer, Peter. *Jews and the German State: The Political History of a Minority, 1848- 1933*. Oxford: Blackwell, 1992.

Reinharz, Jehuda and Walter Schatzberg (eds.), *The Jewish Response to German Culture from the Enlightment to the Second World War*. Hanover, NH; London: University Press of New England, 1985.

Rezzori, Gregor von. *Ein Hermelin in Tschernopol: Ein maghrebinischer Roman*. Hamburg: Rowohlt, 1958.

______. *Maghrebinische Geschitchten*. Hamburgh: Rowohlt, 1953.

Sayre, Anne. *Rosalind Franklin and DNA*. New York: Norton, 1975.

Schnitzler, Arthur. *Gessamelte Werke*. Berlin: S. Fisher Verlag, 1918. (Erzählende Schriften; Band III)

Schorske, Carl E. *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*. London: Vintage, 1980.

Silverman, Debora L. *Art Nouveau in Fin-de-siècle France: Politics, Psychology, and Style*. Berkeley, CA: University of California Press, 1989. (Studies on the History of Society and Culture)

Skidelsky, Robert. *John Maynard Keynes: Hopes Betrayed 1883-1920*. London: Macmillan, 1983.

Slezkine, Yuri. *The Jewish Century*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004.

Snowman, Daniel. *The Hitler Emigrés: The Cultural Impact on Britain of Refugees from Nazism*. London: Pimlico, 2002.

Studia Judaica Austriaca X. Eisenstadt: Österreichiosches Jüdisches Museum, 1984.

Swann, Brenda and Francis Aprahamian (eds.). *J. D. Bernal: A Life in Science and Politics*. Preface by Eric J. Hobsbawm. London: Verso, 1999.

Taft, Robert. *Artists and Illustrators of the Old West 1850-1900*. New York: Scribners, 1953.

Taylor, Lonn and Ingrid Maar (eds.). *The American Cowboy*. Washington, DC: Library of Congress: American Folklife Centre, 1983. (American Studies in Folklife; 2)

Thernstorm, Stephan (ed.). *Harvard Encyclopaedia of American Ethnic Groups*, «*Jews*». Cambridge, MA: Belknap Press, 1980.

Vernant, Jean-Pierre. *La Volonté de comprendre*. La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube, 1999.

Vicinus, Martha. *Independent Women: Work and Community of Single Women, 1850-1920*. London; Chicago, IL: University of Chicago Press, 1986

Vivanti, Corrado (ed.). *Einaudi Storia d'Italia, Annali 11, Gli ebrei in Italia*. Turin: Grandi Opera, 1997.

Wehler, Hans Ulrich. *Deutsche Sozialgeschichte Bd 3: 1849-1914*. Munich: Beck, 1995.

Willett, John. *The New Sobriety: Art and Politics in the Weimar Period 1917-1933*. London: Thames and Hudson, 1978.

Winchester, Simon. *Bomb, Book and Compass: Joseph Needham and the Great Secrets of China*. London: Viking, 2008.

Zeldin, Theodore. *France 1848-1945: Intellect, Taste and Anxiety*. Oxford: Clarendon Press, 1977.

Periodicals

«Chagrined Cowboy.» *Time Magazine*: 8 October 1979.

«Changing of the Avant-garde.» *RA Magazine*: no. 97, Winter 2007.

COMPARE: Comparative European History Review (Association international des musées d'histoire, Paris: 2003.

«La Barcelona del 1900.» *L'Avenc*: October 1978.

«Benefits of Diaspora.» *London Review of Books*: 20 October 2005.

Brenner, Philip S. «Exceptional Behavior or Exceptional Identity?: Overreporting of Church Attendance in the U.S.» *Public Opinion Quarterly*: vol. 75, no. 1, February 2001.

Buruma, Ian. «Tibet Disenchanted.» *New York Preview of Books:* 20 July 2000.

«C (for Crisis).» *London Review of Books*: 6 August 2009.

Cohen, Nick. «Fractured Times: Culture and Society in the 20th Century by Eric Hobsbawm: Review.» *The Observer*: 31 March 2013.

Cross, Harry. «Modern History Book Review: Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century.» *The Bubble*: 3 August 2013.

Current Science: vol. 69, no. 6, 25 September 1995.

Derbyshire, Jonathan. «Reviewed: Fractured Times - Culture and Society in the Twentieth Century by Eric Hobsbawm: Looking for Eric.» *New Statesman*: 9 April 2013.

Eagle, David E. «Changing Patterns of Attendance at Religious Services in Canada 1986-2008.» *Journal for the Scientific Study of Religion*: vol. 50, no. 1, March 2001.

«Era of Wonders.» *London Review of Books*: vol. 31 no. 4, 26 February 2009.

«French Artistic Spur on American Art.» *New York Tribune*: 24 October 1915.

Gray, John. «Evasion Tactics - Fractured Times: Culture and Society in the 20th Century, by Eric Hobsawm.» *Literary Review*: March 2013.

Guha, Ramachandra. «The Man Who Knew Almost Everything: Review of Fractured Times by Hobsbawm.» *The Nation*: 2 December 2013.

Hadaway, C. Kirk and P. L. Marler. «How Many Americans Attend Worship Each Week?.» *Journal for the Scientific Study of Religion*: vol. 44, no. 3, August 2005.

Hill, Rosemary. ««Gorgeous, and a wee bit vulgar»: From *Gesamtkunstwerk* to «Lifestyle»: The Consumable Daring of Art Nouveau.» *Times Literary Supplement:* 5 May 2000.

«Homesickness.» *London Review of Books*: 8 April 1993.

Isaaman, Gerald. «Book Review: Fractured Times: Culture and Society in the 20th Century, by Eric Hobsbawm.» *Camden Review*: 18 April 2013.

Isotoriya SSSR: vol. 5, 1979.

Long-Garcia, J. D. «Admission Deferred: Modern Barriers to Vocation.» *The US Catholic*: vol. 76, no. 9, 16 August 2001.

Malcolm, Noel. «Fractured Times by Eric Hobsbawm: Review.» *The Sunday Telegraph*: 25 March 2013.

Massie, Alex. «Fractured Times: Culture and Society in the 20th Century by Eric Hobsbawm: Review.» *The Daily Telegraph*: 27/3/2013.

Maupassant, Guy de. «Boule de suif.» *Les Soirées de Médan:* 1880.

Mckenna, Tony. «E. J. Hobsbawm: Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century,» *Marx and Philosophy Review of Books*: 29 November 2013.

Menkes, Suzy. «Man Ray, Designer behind the Camera.» *International Herald Tribune*: 5/5/1998.

Morgan, Roger. *«Fragmentation of a Framework.» Times Higher Education* (THE): 11 April 2013.

Ossietzky (Zweiwochenschrift): vol. 24, 2004.

Park, Jihang. «The British Suffrage Archivists of 1913: An Analysis.» *Past and Present*: vol. 120, August 1988.

______. «Women of their Time: The Growing Recognition of the Second Sex in Victorian and Edwardian England.» *Journal of Social History*: vol. 21, September 1987.

«Pop Goes the Artist.» *Times Literary Supplement*: no. 3277, 17 December 1964.

«Ranching and Ranchers of the Far West.» *Lippindotts Magazine*: vol. 29, 1882.

«Red Science.» *London Review of Books*: vol. 28 no. 5, 9 March 2006.

Science and Society: vol. 23, 1959.

Scrutiny: May 1932.

Stourzh, Gerald. «Galten die Juden als Nationalität Altösterreichs?.» *Studia Judaica Austriaca*: vol. 10, 1984.

Theses

Burgess, Richard Hugh. «The Civil War Revival and its Pentecostal Progeny: A Religious Movement among the Igbo People of Eastern Nigeria.» (Ph. D. Thesis, University of Birmingham, 2004).

فهرس عام

-ث-

-ج-

-ش-

-ل-

-ن-

-هـ-

-و-

-ي-